ИСКУССТВО КИНО 3/4

№3/4 **2019** www.kinoart.ru

СТИЛЬ СТАЛИН_**103–113**

БЕРЛИНАЛЕ-2019_**115–188**

«ОСКАР»-2019_**191–239**

ДАУ

В центре этого номера – грандиозный проект Ильи Хржановского «Дау». Неслыханный, дискуссионный, полемический – состоявшийся. В «путеводителе» по фильмам «Дау» обозначены темы и настроения каждого из них. Статьи критиков, анализирующих проект с разных сторон, сопровождаются (зеркалятся) уникальными свидетельствами оператора Юргена Юргеса, художницы по костюмам Александры Смолиной и Дмитрия Каледина, выдающегося математика, сыгравшего одну из главных ролей в тринадцати фильмах «Дау». Каледин написал (специально для «Искусства кино») историю Института от первого лица и от имени своего персонажа, которому режиссер оставил на экране его имя, фамилию и профессиональные занятия. Это текст, конечно, ученого, но не только. Это рассуждение философа о советском проекте, он же эксперимент, о великой Утопии, о приключениях «науки и жизни». Собственно, эта проблематика и составляет содержательный фундамент, а также нерв всего проекта «Дау».

Картины официальной и других программ Берлинале-2019 («Панорама», «Форум») рассмотрены в рецензиях и интервью. Однако и тут обнаружилась нетривиальная интрига. Фильмы, вызвавшие полярные мнения критиков, недооцененные или обласканные жюри во главе с Жюльет Бинош, анализируются и с оглядкой на творчество конкретных авторов, и в контексте травм и трендов нынешней социокультурной ситуации, с которой эти фильмы вступают в бесцеремонные отношения.

«Оскар»-2019 и сама кинематографическая, индустриальная, политическая ситуация, с которой столкнулись академики, – еще один актуальный предмет для размышлений. Атака Netflix, едва ли не гротескная жажда голосующих слиться/сжиться с масштабной политкорректностью и стали сюжетами статей «ИК» в этом номере.

В рубрике «Чтение» мы представляем нового автора Тимофея Зуброва-Андреева и его сценарий «Голос», занявший третье место в конкурсе «ИК» «Личное дело»-2019.

КРУПНЫЙ ПЛАН

4 **«ДАУ»: ВМЕСТО ПУТЕВОДИТЕЛЯ**

36 АНТОН ДОЛИН
СВЕРХТЕКУЧЕСТЬ
«Дау» в первом приближении

50 ЮРГЕН ЮРГЕС
ЧЕРНЫЕ АНГЕЛЫ

55 НИКИТА КАРЦЕВ
СИСТЕМА ЗЕРКАЛ

59 ЮЛИЯ БЕДЕРОВА
ДОБРОЕ УТРО, КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ!
О феномене Теодора Курентзиса

66 ДМИТРИЙ КАЛЕДИН
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИНСТИТУТА

86 АЛЕКСАНДРА СМОЛИНА
РАСТВОРИТЬСЯ В «ДАУ» СЛЕДУЕТ ПОЛНОСТЬЮ

92 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
БЕЗ НАЗВАНИЯ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

103 АЛЕНА КАРАСЬ
МАНИФЕСТ КАПИТУЛЯЦИИ
«Слава», режиссер спектакля Константин Богомолов

109 КОНСТАНТИН ЛЬВОВ
МНОГО СТУКА И НИЧЕГО
«Праздник», режиссер Алексей Красовский

РЕПЕРТУАР

115 НАДАВ ЛАПИД:
«ВСЕ ПРОЩЕ, КОГДА ТЫ НА ЛУНЕ»
Беседу ведет Егор Беликов

122 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
ПОПЫТКА АМНЕЗИИ
«Синонимы», режиссер Надав Лапид

127 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ПО ВОЛЕ БОГА И ДЬЯВОЛА
«По воле божьей», режиссер Франсуа Озон

131 ЕГОР МОСКВИТИН
ЛИЦО С ИНСТАГРАМОМ
«Пираньи Неаполя», режиссер Клаудио Джованнези

137 АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
С ЛЮБОВЬЮ И ВСЯКОЙ МЕРЗОСТЬЮ
«Золотая перчатка», режиссер Фатих Акин

142 ЕЛЕНА СТИШОВА
ЖЕНСКАЯ ГОЛГОФА
«Бог существует, ее имя – Петруния», режиссер Теона Стругар Митевская

147 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
НЕПРИНУЖДЕНИЕ К ПОЛУ
«Бог существует, ее имя – Петруния», режиссер Теона Стругар Митевская

152 ИГОРЬ СУКМАНОВ
ЧЕРЕЗ ВРЕМЯ, ЧЕРЕЗ РАССТОЯНИЯ
«Прощай, сын мой», режиссер Ван Сяошуай

158 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
СТЕПЬ
«Яйцо», режиссер Ван Цюаньань

164 ЮЛИЯ ГУЛЯН
АТЛАС ПАМЯТИ
«Сувенир», режиссер Джоанна Хогг

168 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ЛУЧШИЙ ИЗ МИРОВ
«Португалка», режиссер Рита Азеведу Гомиш

175 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ЖИЛИ-БЫЛИ
«Родина – это пространство во времени», режиссер Томас Хайзе

181 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
КАК ВСЕ
«Я была дома, но», режиссер Ангела Шанелек

186 АНГЕЛА ШАНЕЛЕК:
«МОЯ РАБОТА – ОБЪЯСНИТЬ САМОЙ СЕБЕ, ЧТО Я ЧУВСТВУЮ»
Беседу ведет Зинаида Пронченко

191 НИНА ЦЫРКУН
«ОСКАР»-2019: LIMITED EDITION

197 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ШИНОМОНТАЖ
«Зеленая книга», режиссер Питер Фаррелли

202 ГЕОРГИЙ БИРГЕР
СИЛА СТАНДАРТА
«Звезда родилась», режиссер Брэдли Купер

207 СТАНИСЛАВ ЛУГОВОЙ
IT'S A MIRACLE
«Богемская рапсодия», режиссер Брайан Сингер

216 БОРИС ЛОКШИН
СЕРДЦЕ ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТА
«Власть», режиссер Адам Маккей

224 АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
ЦВЕТНОЙ ЗАНАВЕС
«Если Бил-стрит могла бы заговорить», режиссер Барри Дженкинс

233 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ЗВОНИТЕ ПАРКЕРУ
«Человек-паук: через вселенные», режиссеры Боб Персичетти, Питер Рэмзи, Родни Ротман

237 БОРИС БАРАБАНОВ
МУЗЫКА ROMA
«Рома», режиссер Альфонсо Куарон

ЧТЕНИЕ

241 ТИМОФЕЙ ЗУБРОВ-АНДРЕЕВ
ГОЛОС
Сценарий

262 SUMMARY

«ДАУ»: ВМЕСТО ПУТЕВОДИТЕЛЯ

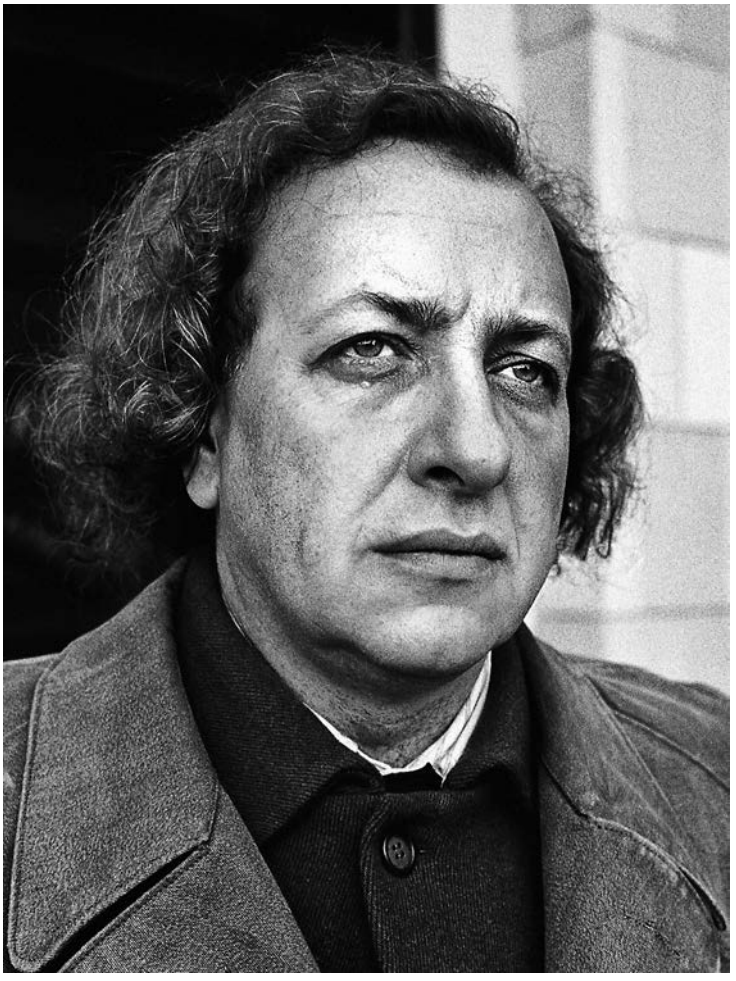
Авторы проекта «Дау» не желают снабжать его титрами и программками. Зритель сам входит в одну из дверей этого лабиринта, а потом ищет оттуда выход. Впечатлениями от отдельных частей «Дау» мы попросили поделиться наших коллег и авторов, которым довелось побывать на демонстрации проекта в Париже.

«Дау»
Автор, режиссер Илья Хржановский
Оператор-постановщик, художник по свету Юрген Юргес
Операторы петербургского блока Мануэль Альберто Кларо, Лол Кроули
Художник-постановщик проекта Денис Шибанов
Художник-постановщик петербургского блока Борис Шаповалов
Художник-постановщик харьковского блока Ольга Гуревич
Художник по гриму Екатерина Эртель
Художники по костюмам Ирина Цветкова, Елена и Ольга Бекрицкие, Любовь Мингазитинова, Александра Смолина, Стефания Граурогкайте
В ролях: Теодор Курентзис, Радмила Щеголева, Анатолий Васильев, Алексей Трифонов, Алексей Блинов, Дмитрий Каледин, Ольга Шкабарня, Никита Некрасов, Владимир Ажиппо, Федор Софронов, Андрей Лосев, Николай Воронов, Джеймс Фэллон, Марина Абрамович, Борис Михайлов и другие
Главный продюсер Сергей Адоньев
arte France Cinéma, Coproduction Office, Essential Filmproduktion GmbH, Film i Väst, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Hubert Bals Fund, Medienboard Berlin-Brandenburg, Mitteldeutsche Medienförderung (MDM), Phenomen Films, Plattform Produktion, Swedish Film Institute, Ukrainian State Film Agency, Westdeutscher Rundfunk (WDR)
Россия – Германия – Швеция
2018

«Дау-1»

Это полнометражный и, судя по всему, очень длинный фильм – единственный, действие которого разворачивается не в Институте. То есть это первая глава или своеобразный приквел. Существует обширный и впечатляющий трейлер, но сама картина на момент составления этого перечня еще не закончена: ее продолжают монтировать. Таким образом, первую часть никто (возможно, кроме ее создателей) пока не видел.

«Дау-2»



Художник Дубосарский и другие московские персонажи появляются в Институте, изображают журналистов, смущаются и не очень понимают, как себя вести. Потом возникает сорокинский поворот: физика Андрея Лосева допрашивают сотрудники МГБ, отпускают, унизив, и он тонет в муторном коммунальном скандале. Робкий еврей Лосев демонстрирует чудеса стойкости во всех испытаниях, наука и секс оказываются сильнее власти. Когда появится «Дау-1», эта часть будет восприниматься по-другому, но пока она замещает главный фильм, и эта роль ей не очень хорошо удается.

Дмитрий Волчек

Хржановский использует здесь метод теоретической физики «войти в чужое пространство, как в свое». Входим в трепещущее личное пространство Андрея Семеновича Лосева. Доктора наук, поборника теории струн – изучающего динамику взаимодействия не каких-то там частиц, а протяженных объектов. Специалисту по экспериментальной ядерной физике, остроумному оратору, парадоксальному мыслителю… не хватает слов на допросе. Против лома тотального зла нет приема у изощренного ума, логики, формул, остроумия. Энкавэдэшникам не надо подбирать слова. У них свои отработанные, доказанные практикой методики. И вот уже рубашка взмокшая и страх в глазах «размазанного» по стене физика Лосева неподдельный. Но центр фильма – не допрос, а частная жизнь «подопытных» ученых. Их мучительные попытки хотя бы на мгновение быть счастливым. Отгородиться от тотального давления, сохранить себя. Как? Секс. Пьянство. Кухонные разговоры… Но не получается. Коррозия проникает и в приватное пространство, превращая его в коммунальное. Скандал, устроенный женой Лосева Дашей, как случается и в жизни, разгорается из ничего – из безобидного вопроса. Из накопленного бессилия. Но из искры разгорается пламя… не просто ссоры. Практически вражды/ненависти, на какое-то время жители этой квартиры становятся чужими друг другу. Но как же очевидно, что Даша истерит от ощущения безвыходности, душности: «Забери меня отсюда!» Куда?

Лариса Малюкова

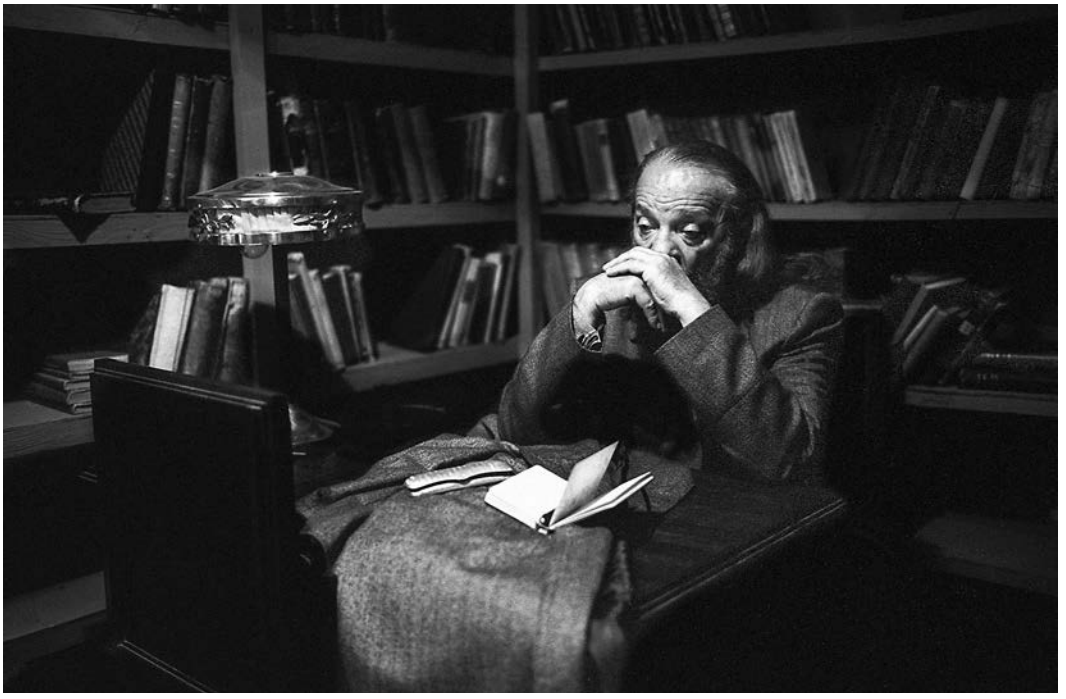
«Дау-3»

В фильме проекта под условным названием «Нора, мама» к жене Дау Норе (Радмила Щеголева) приезжает мама, которую «играет» настоящая мать актрисы. «Ты с этого телефона мне звонила?» – спрашивает мать, едва успев войти в роскошную двухэтажную квартиру. И сразу выстраивается зеркальный коридор двойных значений: кто это спрашивает – реальная мама Щеголевой, удивляясь работающему ретроаппарату в институтских декорациях, где уже какое-то время сидит-живет ее дочь – за этим столом, под этим абажуром, берет трубку этого телефона? Или мама игровая – восхищающаяся прогрессивностью советского быта 60-х годов?

Накал страстей в этих ссорах, криках, потоках слез, объятиях и примирениях не шуточный, тем более что перед камерой реальные мать и дочь, и то, что они проживают, вполне возможно – реально для них. Но при этом чувствуешь, что смена их состояний, переход от взаимных проклятий до клятв в вечной любви и обратно может произойти внезапно, а потом все поменяется снова. И в какой-то момент, когда ты уже было поверил в эту невозможную, но необходимую любовь-ненависть, происходит нечто отменяющее все твои накопившиеся впечатления: то ли Нора смеется каким-то странным смехом, то ли мать ее отталкивает там, где должна бы обнять, то ли вдруг – непонятная монтажная склейка. И все перечеркнуто, тебя выбрасывает из этой реальности, твой опыт обнуляется. Живые люди превращаются в эмодзи. Что за этим уплощением? Плохая режиссура или намеренный отказ от режиссуры? Скольжение по поверхности или сознательный схематизм и констатация того, что большую драму в кино сегодня уже не создать посредством предельного психологизма и точнейших мотивировок?

Наталия Пылаева

«Дау-4»



Анатолий Васильев (им же и смонтировано) и Теодор Курентзис вместе играют два своих моноспектакля. Один – великий академик Крупица (Капица), другой – его уже не менее великий ученик Дау. Дау признает, что донес на учителя куда надо. Дау и Крупица играют в сложносочиненные городки. Просто сидят, громко думают и курят. Проходят десятилетия, они встречаются вновь (притча о блудном сыне). Кривым лезвием врезается в память большая сцена у подножия гигантского памятника, расположенного на горе. Камера установлена под углом так, что кажется, будто толпы людей, склоненные усиленной гравитацией к земле, карабкаются по ровной поверхности, в то время как Крупицу и Дау словно совсем не прижимают многие мудрости и печали. Если другие фильмы испещрены длиннотами, то этот – весь одна длиннота: что сто́ит время в сравнении с вечностью, которую ждет научное наследие героев? Пусть власть здесь, как и в любом другом «Дау», выше каждого маленького человека, но бескрайний разум, хоть и бесконечно одинок, но всегда больше любого молоха.

Егор Беликов

«Дау-5»

Поливалентность эротического пространства «Дау» явлена здесь как нигде: если в предыдущей главе, ведя диалог со своим учителем Крупицей, Дау задумчиво спрашивал, Фауст он или Дон Жуан, то здесь без лишних слов демонстрирует свое донжуанство. Герой фильма с неформальным названием «Катя Таня», однако, не он, а библиотекарша. В самом начале войны она теряет жениха, с которым романтически гуляла и любовалась на звезды (впрочем, ученые и ночным небом любуются не как нормальные люди: они-то знают, что свет звезд давно уже призрачный, а сами звезды могли погаснуть). Потом, оплакав смерть любимого, увлекается гениальным Дау – сцена секса на троих загадочно опущена, но подразумевается. Наконец в неожиданной кульминации она встречает подлинную любовь своей жизни – тоже девушку.

Завершение сюжета трагично, а может, и мелодраматично, как в настоящем городском романсе. Огромность проекта, как и масштаб самого Дау (он тоже и звезда, и светило), отступает в щемящем сюжете о двух случайно встретившихся траекториях незаметных, незначительных, не важных для истории, но живых, трепещущих, несчастливых небесных, а также земных тел. А множественность неотличимых друг от друга звезд отражается в бесчисленности окружающих двух девушек книг, напоминая о литературности любого, даже документального, сюжета. Кстати, тут, как и во многих других главах-фильмах, звучит Пушкин: не случайная (как мы понимаем в финале) «Сказка о мертвой царевне».

Антон Долин

«Дау-6»

Ученые Института встречают почетного гостя – американского нейробиолога Джеймса Фэллона. Встреча перерастает в продолжительное застолье. Блинов предъявляет всем новую спутницу – Алину. Оба не скрывают свою страсть, в какой-то момент проваливаясь в прямом смысле под стол, чем приводят в изумление даже видавших виды работников Института. За Блиновым пытается успеть его коллега Софронов, увиливающий за юными гостьями вечеринки, чему совсем не рада его жена Мария. Дау тоже присутствует в кадре, но только в виде фотографии на трюмо. Алину пытаются выгнать из квартиры. Блинов категорически за нее заступается. Следуют танцы на столе. На пол летят приборы и тарелки. Американский нейробиолог единственный сохраняет абсолютное спокойствие, с улыбкой говоря, что как ученый не верит в существование добра и зла. Только в набор определенных предписанных природой и мозгом человеческих реакций.

Никита Карцев

«Дау-7»

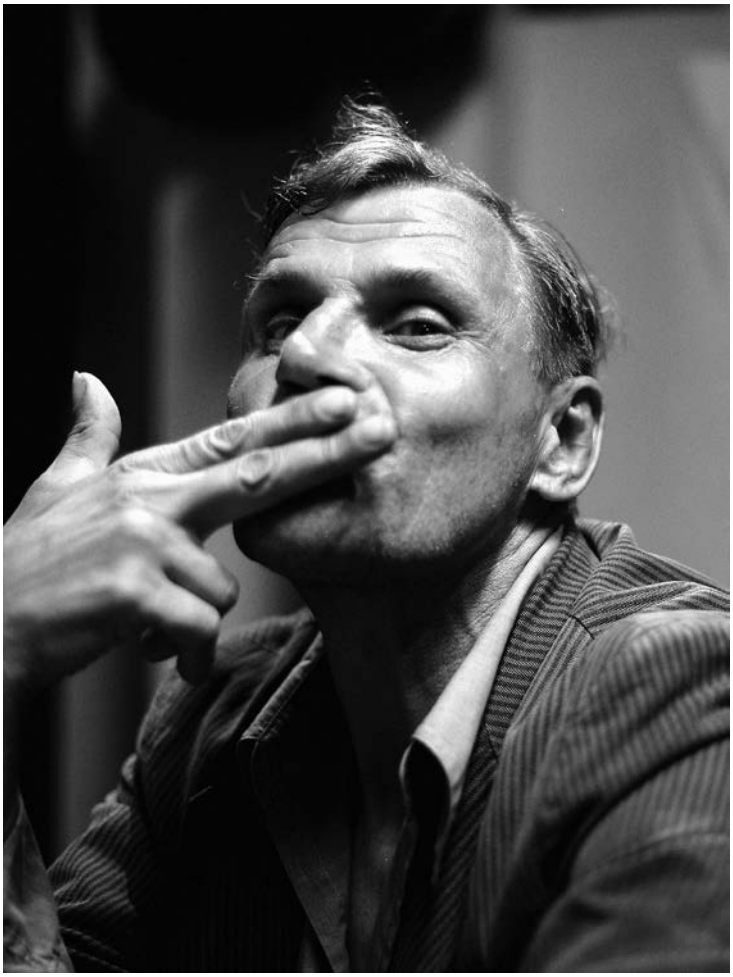
Главный принцип пакта, который заключили со своими женами Ландау и Дау: свобода одного человека кончается там, где начинается свобода другого. Брак не должен ограничивать сексуальность, и несвоевременное возвращение Норы с курорта ничего не меняет в ее отношениях с мужем, хотя она застает у него в гостях греческую красавицу, подругу Теодора Курентзиса актрису Марию Нафпльоту. Принципы пакта иллюстрирует и эротическая игра, которую устраивает Дау для Марии с помощью бесстыжих девушек, демонстрирующих свое архаично-соблазнительное нижнее белье. Немаловажную роль играет деревянный (троянский?) конь, которого нимфы сдвигают с места. В мире гениев отменены мещанские запреты, богам угождают гетеры, готовые раздеться, как только пожелает повелитель.

Дмитрий Волчек

Дау проводит смотрины очередных старлеток. От этого занятия его отвлекает новость о визите в Институт его давней знакомой, греческой актрисы Марии Нафпльоту. Это долгожданная и нежная встреча. Из их воспоминаний явно следует, что между ними ранее была яркая романтическая связь. Встреча прерывается неожиданным ранним возвращением Норы, которая была в отпуске в Крыму. Дау принципиально говорит с Марией на греческом языке, который не понимает его жена. Нора пытается уловить суть. Просит Дау перевести Марии свой вопрос: считает ли она их с мужем парой? Дау в ответ спрашивает жену, может ли она представить его в паре с Марией. Поведение супругов обескураживает греческую гостью. И еще больше то, как холодно и насмешливо по отношению к жене держит себя Дау. Так Нора неожиданно находит поддержку у собственной соперницы. Но все трое в комнате так и не находят покоя.

Никита Карцев

«Дау-8»



Конец смены рабочих. Намечается грандиозное празднование. В какой-то момент в комнате для отдыха остаются на ногах только двое: дворники Саша и Валера. Саше двадцать четыре года. Валера ощутимо старше. Мужчины выпивают и разговаривают о природе человеческой сексуальности. Саша, опираясь на опыт женитьбы и развода, болтает, что мужчины ему ближе и понятнее женщин. Валера живо встречает его признания. Мужчины целуются, выпивают, целуются. Валера склоняет Сашу к сексу. Саша отказывается. Но и не сопротивляется. Мужчины занимаются сексом, выпивают вновь. Все это проходит под град спонтанных признаний со стороны Валеры («какой же ты нежный») и поговорок от Саши (вроде «х* ровесника не ищет» – мол, любви все возрасты покорны). Заканчивается фильм длинной чувственной молитвой Валеры в туалете, где он, сидя на унитазе, просит прощения у родины, мамы, папы и господа бога.

Никита Карцев

«У меня была одна женщина в Пятигорске, Зиночка», – рассказывает Богу сидящий на унитазе дворник Валера, у которого недавно был секс с дворником Сашей. «Как все это снималось?» – недоумевает публика. Основоположник гей-литературы Евгений Харитонов говорил в этом контексте о «загадке простого человека». Но, обсуждая любовь Саши и Валеры, не забудем о том, что происходило, когда персонажи еще не напились и спорили о коммунистическом труде. Это в точности рассказ Сорокина о комсомольцах «Деловое предложение». «Коломиец вздохнул и после долгой паузы произнес: «Я вчера у мамочки опять нюхал».

Дмитрий Волчек

«Дау-9»

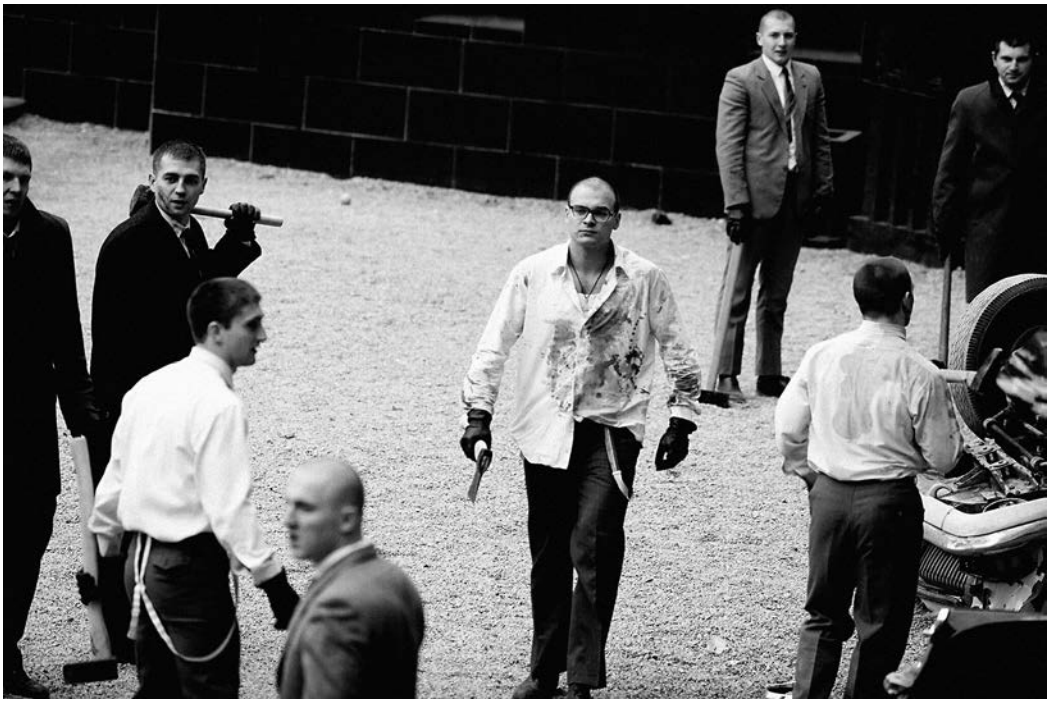
Физик Никита Некрасов (не столь роскошный дублер гениального и всемогущего Дау) назойливо добивается от кроткой, но совестливой жены ответа, согласна ли она предоставить ему полную сексуальную свободу. В этой серии немаловажную роль играют свиньи – наверняка родственницы знаменитых круглых поросят из фильма Хржановского «4».

Дмитрий Волчек

В квартиру Дау вселяется очередной ученый Института Никита Некрасов с семьей. Играет с сыном Борей в шахматы. Ест с женой Таней медовик. Попутно пытается выяснить «границы ее любви». То есть те обстоятельства, при которых Таня позволит ему иметь отношения одновременно с двумя женщинами. Снять рядом квартиру, ходить к любовнице, но только несколько раз в неделю. «Потому что мне очень дорога наша семья, я не готов ее терять». Жена Некрасова таких обстоятельств представить не может. Супруги долго наматывают круги по территории Института. Вспоминают в мельчайших деталях прошлую измену Никиты. «Ты тогда меня предал, а предательство твое заключалось в том, что ты хотел в глазах другой женщины выглядеть лучше, чем ты есть на самом деле. За мой счет». Супруги возвращаются домой. Сын впервые выигрывает у отца в шахматы. К чаю снова несут медовик.

Никита Карцев

«Дау-10»



Время действия – 1968-й. Основной сюжет – появление в Институте новых людей: команды подтянутых, ведущих исключительно здоровый образ жизни комсомольцев с Максимом Марцинкевичем во главе. Все они – участники экспериментов по выявлению/формированию сверхчеловеческих физических способностей; курируют команду представители КГБ. Парни Марцинкевича подшучивают над постоянными жителями Института, но, хоть и не разделяют их полную алкогольных эксцессов жизнь, в прямой конфликт с учеными и обслуживающим персоналом не вступают. Легкий, ни к чему не обязывающий флирт заканчивается романом между Марцинкевичем и буфетчицей Викторией Скицкой. Вика делится неожиданно возникшим чувством с сотрудником секретного отдела. Убийство свиньи происходит за кадром, его последствием становится коллективный обед с шашлыком. В финале новый директор Института отдает Марцинкевичу приказ об уничтожении всех сотрудников; исключений быть не должно; Вика тоже обречена.

Вадим Рутковский

В Институте поселяется Максим Марцинкевич, националист и сторонник теории существования лишних людей. Максим заводит отношения с буфетчицей Викой. Вика чуть ли не единственная, кто во всем учреждении испытывает к нему нежность. Это настолько пугает ее, что она идет к главному человеку Института офицеру КГБ Ажиппо. Ему она, как на исповеди, рассказывает, что Максим только внешне жестокий, а внутри он нежный и ранимый. Ажиппо внимательно выслушивает ее и хвалит за то, что пришла. Советует и дальше держаться Максима. Марцинкевич и товарищи в это время получают от Ажиппо установку ликвидировать персонал Института. Вместе они сходятся во мнении, что ученые и их окружение погрязли в пьянстве и разврате. Марцинкевич соглашается с Ажиппо. Все происходит на следующий день. Сцена массового убийства остается за кадром. Мы видим только Марцинкевича и его команду в крови. Они сгружают трупы в грузовик. Все происходит быстро и без эмоций. Мимо Максима несут тело Вики. Дождавшись, пока ее погрузят, он закрывает кузов грузовика.

Никита Карцев

«Дау-11»

Эта часть («Эдип») мне нравится больше всего. Дау-младшего играет гениальный Николай Воронов. Фильм завершается в революционном 1968 году. Дау превратился в безжизненную куклу, а его сын вступает в связь с Норой. Эротическая фантазия о крахе всех запретов напоминает о фильме Валериана Боровчика. Инцест может быть темой не только греческой трагедии, но и советской комедии. Пакт Норы и Дау распространяется на сферы, которые супруги не предвидели, но ничего страшного не происходит, все счастливы.

Дмитрий Волчек

Время действия – 1966-й. Основной сюжет – интимная связь между семнадцатилетним сыном Дау Денисом и его матерью Норой. Дау на момент действия превратился в полупарализованного старика, наблюдающего за жизнью Института из окна. Молодые ученые наслаждаются весной и танцуют во дворе твист и буги-вуги; Денис много и радостно смеется. Духовные поиски Дениса выливаются в диалоги с отцом Даниилом, а плотские познания начинаются с безмятежных эротических игр с домработницей Аней. Секс с матерью становится естественным продолжением предельно близких и доверительных отношений. Нора, Денис и Аня проводят умиротворенные вечера за общим домашним столом.

Вадим Рутковский

«Дау-12»

«Наташа». Физиологический очерк. Сразу вспомнилась легендарная Тамарка-буфетчица Галича. Буфетчица Наташа запуталась – не продохнуть – в клубке отношений. Был иностранный возлюбленный – черное пятно в анкете. Есть странная связь с сослуживицей Олей. Хорошенькой, молодой, незамысловатой. Наташа спаивает, унижает милашку-закадычницу. Их долгий диалог – «объятия на поле боя», две пьяные подруги терзают друг друга, давят на больное. История про гадость и сладость унижения продолжится в подвале. Чекист Ажиппо в камере с парашей рекрутирует Наташу в доблестные органы. Наташа вроде бы не против – правила выживания давно уяснены, даже пытается флиртовать с брутальным гэбэшником. Но нет. Нужна не подпись – церемония унижения. Здесь и происходит та самая сцена с бутылкой, поднявшая в сети волну негодования. Избитая, морально раздавленная буфетчица насилует себя бутылкой… продолжая смотреть на Ажиппо влюбленными глазами. БДСМ – во всей красе, сексуальная садомазохистская связь власти и ее стокгольмских подчиненных. Перед уходом они поцелуются. И артистичный циклоп Ажиппо (для каждого допрашиваемого у него своя манера игры) брезгливо прополощет рот водкой.

Лариса Малюкова

Две буфетчицы. Едва поступившая на работу юная, алчущая жизни Оля и уже матерая, видавшая виды Наташа. Разговоры за столом о том, что такое любовь и счастье, переходящие в женскую дедовщину. Две женщины, отражающиеся друг в друге. Безыллюзорный жестокий опыт (Наташа) как проекция и неизбежное будущее еще не обрубленной молодости (Оля).

Как и дебют Хржановского «4», «Дау» населен подобиями – только тут имеют место не четверки, а двойки (пары). Самые яркие из них – Саша/Валера и Оля/Наташа. Персонажи-двойники, почти близнецы, в которых просвечивают противоположные, но неотделимые друг от друга стороны человеческой натуры. Воля к власти и готовность к подчинению. Забота и жестокость. Способность к любви и такая же способность к насилию (по отношению к одному и тому же человеку). Но и готовность принять эту любовь и это насилие. Животная потребность в другом и ненависть к нему. Герои постоянно обмениваются этими качествами, меняются ролями, становятся на место друг друга. Но самый радикальный опыт соприкосновения с человеческим, с другим – тот, что разрывает подобия, отчуждает единицу от другой единицы, все равно остается неразделенным и в этом смысле невыразимым. И потому всегда полноценно переживается в одиночку, наедине с собой, без посредников.

Евгений Гусятинский

«Дау-13»

1966–1968-й, последние годы Института. Среди гостей появляется раввин Адин Штейнзальц, эксперт в иудаизме, говорящий о древе Сефирот; здесь формулируется один из ключевых для всего проекта мотив: мудрость может быть эротическим переживанием. В фильме звучит фраза «Это место было сделано под Дау, но он ускользнул»; в ней косвенно объясняется структура проекта, в тринадцати фильмах которого главный герой существует словно бы на обочине повествования (очевидно, самому Дау будет посвящен флагманский «Дау-1»).

Группа молодых физиков на практике. Одного из них подвергают стрижке за длинные волосы, другие из солидарности с ним бреются наголо. Молодое поколение не приживается здесь. Дау разбит параличом; сотрудники пьют и валяют дурака. Дни Института сочтены.

Должность директора занимает чекист Ажиппо. Слушает лекции о вероятных путях развития страны. «Беседует» с членами группировки Марцинкевича, приставленными кураторами из КГБ для наблюдения за учеными. Вскоре люди Марцинкевича переходят к прямой конфронтации с «сотрудниками», следуя их совету: «Надо создать напряжение. Вы можете говорить «здрасьте!», а смотреть так, будто хотите бросить в топку». Исполняя фатальный приказ Ажиппо, Марцинкевич и его подельники истребляют всех сотрудников и крушат Институт.

Вадим Рутковский

«Дау-14»

Это не финал «Дау», потому что в фильме история существует одновременно в нескольких измерениях, без явного начала и конца. По одной из теорий времени, которую объясняет математик Дмитрий Каледин, всякий раз, когда человек делает выбор, реальность раздваивается и все варианты существуют параллельно, ветвясь, словно пышная крона дерева. Здесь многие темы «Дау» скрещиваются благодаря галлюциногенному напитку аяуаска, отведав который советские ученые уносятся невесть куда на машине времени. Говорят, что существует полная версия четырнадцатой части, но я смотрел усеченную, обрывавшуюся на полуслове, когда психиатр Джеймс Фэллон, исследующий серийных убийц и Владимира Путина, рассуждал о насилии в американской культуре.

Дмитрий Волчек

Время действия установить невозможно: все происходит уже после разрушения Института и физического устранения всех его обитателей; повествование нелинейно и фантазийно. В прологе Марина Абрамович проводит ритуальный обряд, предположительная цель которого – воскрешение мертвых солдат. В следующем эпизоде Дмитрий Каледин вместе с женой Ольгой и другими учеными принимают галлюциноген аяуаска, что сопровождается обильной рвотой. Об ирреальности всех событий фильма говорит кадр, в котором аяуаска упакована в типичные для пищепрома СССР консервные банки. Важный мотив – история любви Дмитрия и Ольги. Среди «потусторонних» гостей – американский нейробиолог Джеймс Фэллон, который беседует с последним директором Института, следователем КГБ Ажиппо. В этом фильме Каледин высказывает гипотезу о существовании бесконечных параллельных реальностей, формирующихся в момент любого человеческого выбора. «Чем больше ты понимаешь чужой мир, тем больше ты развиваешься»: ключ к восприятию всего проекта «Дау».

Вадим Рутковский

Антон Долин

СВЕРХТЕКУЧЕСТЬ

«Дау» в первом приближении

Вход

Дверные ручки в Институте в форме серпов. Открываешь дверь и берешься за острую часть серпа; она декоративная, но кто знает, что здесь мнимое, а что настоящее? Не порезаться бы.

Открывая двери, рискуешь пораниться. С этого начинается вход в «Дау».

Мыши

Первый кадр первого фильма, который надо смотреть по порядку (но гарантии порядка зрителю никто не даст), – операция на открытом мозге подопытной мыши. Соблазн простейшей интерпретации дан буквально на тарелочке с голубой каемочкой – к слову, такой артефакт был бы вполне органичным во вселенной «Дау». Герои фильма, его участники (скажешь «актеры», поспорят) – жертвы, на которых ставят опыты. Жестокие, бесчеловечные, хладнокровные.

И ты подопытная мышь. Сиди тихо. Сиди и смотри.

Что может человек, которого поставили в такое положение? Замереть и терпеть, пока не кончится?

У этого фильма – вообще-то неторопливого, научного, почти лишенного шокирующих элементов – есть неформальное название – «Смелые люди». Когда одного из ученых – профессора Лосева (рыхлый, испуганный – одно слово, интеллигент) – вызывают особисты из первого отдела, он почему-то не ломается. У него пропадает голос, но в ответ на угрозы он говорит четкое «нет». Стоп-слово существует. Если не в реальности, то в Институте. Следовательно, он – не реальность.

После этого, выдержав перебранку с женой – ругань, конфликты, истерический секс, просто истерику, которую никак не остановить, – он возьмется с ней за руки. Они вдвоем уйдут из Института. Можно отказаться. Можно уйти. Можно остаться собой, даже играя роль.

Можно не быть мышью, которой в последнем кадре – кто предупрежден, тот вооружен – отрежут голову (готовьтесь к забою свиньи).

Можно выйти за пределы. Каждый делает это по-своему: Илья Хржановский, его покорные и бунтующие герои, зритель.

Но учтите, что шоу, пока вы не заметили, началось. Еще до просмотра. Вы сразу перепрыгнули в сиквел; «Смелые люди» по внутренней хронологии – «Дау-2». Ведь «Дау-1» до сих пор в процессе монтажа, его пока не существует.

Слон

Все познается в сравнении. Мышь мала рядом с человеком, человек мал рядом со слоном. Восточную притчу о слепцах, которые пытались на ощупь понять, что такое слон, в связи с «Дау» вспоминали не однажды: едва ли не главным свойством проекта (п)оказалась его неописуемость.

Баснословная огромность впечатляет, подавляет, раздражает. Непременно перечисляются 700 часов, засунутые авторами в виртуально-игровой Dau digital, бесконечные фильмы и сериалы, сотни исполнителей и чуть ли не тысячи статистов, немыслимый бюджет (источники говорят о 70 миллионах долларов), выброшенный на мегаломанский замысел Ильи Хржановского бизнесменом Сергеем Адоньевым. Плюс, конечно, специально построенный для съемок, а потом там же уничтоженный Институт, в котором участники жили и снимались три года, соблюдая абсурдные правила «парка советского периода» (за этот удобный штамп тут же ухватилась пресса). А потом оккупированный «сектой» (без этого слова тоже не обходилось) Париж, где в двух переоборудованных театрах и крупнейшем музее, Центре Помпиду, и расположился наконец-то явленный миру проект.

Если есть слон, то есть и слоновье дерьмо – произведенное им, но все же от него отдельное: те скандальные слухи и мифы, которые возникали вокруг «Дау» по тысяче причин, от замкнутости и высокомерия создателей проекта до понятного протеста, вызванного немыслимым размахом их творения. То, что обсуждается вместо фильма теми, кто фильм не смотрел.

Самое удивительное ощущение от «Дау» меж тем в его камерности, интимности большинства фильмов, исследующих отношения двух или трех людей и соответственно углубленных вовсе не в очарование тоталитаризма (советского или хржановского, не важно), а в вечное-человечное. Любовь, зависимость, ревность, одиночество, одержимость, страх, зависть, самоотверженность. Свобода или мечта о маловероятной свободе.

Свобода

Хржановский рассказывал о том, как его поразили мемуары Коры Ландау, вдовы гениального физика Льва Ландау. На страницах этой

книги и используется его домашнее прозвище Дау, которое стало единственным именем экранного персонажа Теодора Курентзиса. Режиссера шокировал контраст между условиями существования советского ученого, работающего над стратегическими и часто секретными государственными проектами, в своеобразном «лагере с привилегиями» (как известно, Ландау прошел через арест и чудом уцелел), и свободой мысли, слова и поведения, в том числе сексуального, которую проповедовал на протяжении всей жизни нобелевский лауреат.

Сценарий будущего байопика был заказан самому свободному российскому писателю – тоже выходцу из СССР и его неустанному исследователю-деконструктору – Владимиру Сорокину, в соавторстве с которым Хржановский делал свой нашумевший дебют «4». А после какого-то времени съемок, когда первоначальный бюджет уже был превышен, – выброшен за ненадобностью. Съемки как таковые переросли в непрекращающийся эксперимент; так и не появившийся биографический блокбастер о Ландау стал мультидисциплинарным проектом, из которого родились нынешние фильмы «Дау».

Вопреки ожиданиям и логике Хржановский посмел освободиться от необходимого диктата киноформата: сначала от актеров (у него снималась только одна профессионалка, участница программ Верки Сердючки Радмила Щеголева, сыгравшая жену Дау Нору – вместо Коры), потом от сценария, декораций в их привычном понимании (в декорациях не живут), бюджетных и временны́х ограничений.

Трюизм: свобода и ограничения неразрывно связаны, без одного не бывает другого. Тем более в кино. Ларс фон Триер с его «Догмой 95» и «Идиотами» не даст соврать (западные критики сравнивали «Дау» с этим триеровским периодом). Участники «Дау» подчинялись правилам сложной игры: одежда, лексика и поведение из предполагаемых 1930-х, 1940-х, 1950-х, 1960-х – по «сюжету» годы существования Института ограничены 1938–1968 годами, выход за пределы придуманной роли недопустим. И вместе с тем были свободны от дублей, хлопушки, необходимости входить в роль и выходить из нее, поскольку ложились и вставали с этой ролью. И делали не то, что написано или приказано, а то, что хотели. Спали тоже с кем хотели, когда хотели. Пили, били. Страдали, кажется, по-настоящему. Любили, кажется, тоже.

Пусть только в рамках игры – но какой! – Хржановский освободился от границы между «подлинным» и «сыгранным», документальным и игровым, актерским и неактерским существованием.

Одновременно предстал демиургом-художником, Автором с претензией на заглавное «А» и отступником от негласного кодекса авторского кино, повелевающего контролировать все и не допускать отступлений от плана. «Дау» – сплошное отступление.

А заодно освободил зрителя и критика от окончательного суждения, представив ему бесконечный work in progress, лишив его даже начальных и финальных титров. У тебя нет шансов увидеть «Дау»

целиком, и в любой твоей оценке априори будет содержаться риск ошибки. Но также и свобода интерпретации – как в паззле, где принципиально отсутствует несколько предположительно ключевых элементов, а потому собрать его не способен даже гений.

Тут и свобода писать о «Дау» что угодно и как угодно, поскольку написать обо всем (или, допустим, о самом важном) невозможно. Распространяется она парадоксальным образом и на тех, кто «Дау» не видел.

Секс. Мат. Любовь

Невиданность и неувиденность «Дау» в России объясняется техническими причинами: там беспрестанно звучит запрещенный у нас мат и регулярно возникает несимулированный секс, который со стопроцентной вероятностью был бы квалифицирован как порнография.

Запретный плод, когда он запретен, становится зоной свободы (естественно, европейский зритель этого почувствовать не может). Уже в этом, а не только в специфической тематике и игре со своеобразными национальными кодами причина концептуальной непереводимости «Дау».

Забавное наблюдение над самим собой: услышав матерную тираду с экрана, вздрагиваешь. А в повседневной жизни, конечно, не стал бы. Впрочем, мат только называет те явления, действия и части тела, которые потом Хржановский без лишних слов (но и без купюр) показывает. Мат, можно сказать, прелюдия: в гомосексуальной докудраме о двух дворниках «Саша Валера» (она же «Дау-8») именно так. Вывод, точнее, выход из шокирующе откровенного акта – эпилог, молитва о победе добра над злом во всем мире, которую возносит к небесам сидящий на унитазе Валера после счастливого соития с Сашей. Профанное прямой дорогой ведет к божественному. И это дорога свободы.

Секс тесно связан в сознании российского зрителя с насилием. Или не только российского? Движение #МеТоо помогло; западная пресса замечает, что в нынешнем мире «Дау» – невозможное явление. Не поспоришь. В фильмах Хржановского много секса – неужто добровольного?

Понятно, откуда берется проекция. В любом кино о любви, даже самом мягком, мало добровольной эротики. Чужие друг другу люди целуются, обжимаются, трутся, обнажаются. Работа такая. Об экстремальных случаях вроде «Последнего танго в Париже» говорить не приходится. Россия – страна зажима. В СССР секса не было, откуда б ему взяться в РФ. По меньшей мере, в кино.

О чудо: в «Дау» секс только полюбовный. Ведь всё по-настоящему. Разновидности? Любые. Настоящая энциклопедия. Супружеский: Лосев с женой в «Смелых людях». Внебрачный: Дау с Марией в «Трех днях» («Дау-7»). Любовники: математик Дмитрий Каледин с буфетчицей (бывшая актриса фильмов для взрослых) Ольгой Шкабарней в «Регенерации» («Дау-14») и Максим «Тесак» Марцинкевич с библиотекаршей Кристиной и буфетчицей Викой в «Дегенерации» («Дау-13»)

и «Новом человеке» («Дау-10»). Гомосексуальный: «Саша Валера» – и лесбийский: «Катя Таня» («Дау-5»). Инцестуальный в «Эдипе» («Дау-11»). Даже садомазо в «Наташе»: гэбэшник Ажиппо пытает буфетчицу Наташу, насилуя бутылкой из-под коньяка, но она побеждает его, после этого признаваясь палачу в любви и его соблазняя («Дау-12»).

Песнь торжествующей любви. Без цензуры.

Последний кадр последнего «Дау» – обнявшиеся влюбленные. Only lovers left alive.

Музыка

На одной из площадок «Дау» в Париже дал сюрприз-концерт исполнитель главной роли греческий дирижер Теодор Курентзис со своим оркестром MusicAeterna. Играли скрипичный концерт Чайковского. Несколько дней спустя его же – в Москве, с эксцентричной босоногой Патрисией Копачинской в качестве солистки. Возмущающая ортодоксов интерпретация – бесконечная смена темпа и громкости, со скрипкой творится что-то несусветное: не концерт, а театр. По сути, сверхромантический спектакль, живой диалог мужского (оркестр и Курентзис) с женским (Копачинская).

По интуитивно понятной логике концерт был укомплектован двумя оркестровыми сюитами Чайковского – именно о любви: «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини». Любовь, прерванная смертью; любовь, звучащая из Дантова ада. Мимолетная, невозможная, запретная любовь среди царства насилия, страданий и ненависти. Своеобразный музыкальный синопсис к «Дау».

Проект Хржановского интерпретируют как постмодернистский (исходя из логики интерпретационной анархии) или модернистский (учитывая взбалмошный авторитаризм режиссера). Тогда как он, конечно, романтический. Законно вспомнить в порядке приблизительных аналогий «Наполеона» Абеля Ганса – да хоть бы и неснятого «Наполеона» Кубрика, «К диктатуре» или «Капитал» Эйзенштейна. Но не в меньшей степени – «Кольцо нибелунга» Вагнера. Еще одна история о мимолетной и потому идеальной любви, завершившейся изменой, насилием и концом света.

Что есть «Дау», как не эталонный гезамткунстверк?

Красота

Музыку в «Дау» приносит не главный герой, даром что роль исполнена дирижером, а его сын, которого сыграл Николай Воронов, человек явно пограничный, композитор и певец, автор песни «Белая стрекоза любви», культовый интернет-персонаж.

В «Дау-11» его героя соблазняет собственная мать. На самом деле у Щеголевой и Воронова не такой значительный возрастной разрыв. А роман случился на самом деле. Так миф об Эдипе родился внутри «Дау» сам собой; проступил, проявился, как переводная картинка.

Впрочем, сын Дау Денис спит не только с матерью, но и с хорошенькой домработницей Аней. Она попадает в дом Дау через своеобразный кастинг. В фильме «Три дня» к ученому приезжает его бывшая возлюбленная, актриса Мария – давняя знакомая из Греции. Они коротают время вместе, за столом и в постели. Потом к ним приходят три девушки, будто символизирующие три дня действия. Из них Дау должен выбрать одну. Ждешь какой-нибудь эротики, но они читают вслух Пушкина, как на экзамене в театральный.

Я смотрел эту серию «Дау» в Париже днем. Тем же утром зашел в Лувр и видел там в энный раз фреску Боттичелли – художника, создавшего эталонные образы красоты, – в вилле Мачерелли: Венера и три грации приходят в гости к молодой женщине. Не Марии ли? Возможно, Венера – это Нора, которая неожиданно для Дау возвращается домой.

Ничего не стоит увидеть красоту, а не уродство. Это вопрос оптики.

В «Дау-14», финальном, поднимают тост «за полную победу красоты над разумом».

Гости

Мария – лишь одна из гостей. В Институте их множество. В основном ученые, но и актеры, режиссеры, художники, перформеры, музыканты. Не так уж он замкнут, этот мир. Каждый проходит через анкетирование первым отделом. Абы кого сюда не пустят. Это, разумеется, игра: все приезжавшие попали внутрь. Все принесли что-то свое. Не только науку или искусство, но и реальные чувства и переживания. Воспоминания, которые в этой огромной машине времени обрели новую плоть.

В фильме «Нора мама» («Дау-3») к Норе – Радмиле – приезжает ее мать. Экранная и настоящая. Эту серию все наперебой сравнивают с «Осенней сонатой» Бергмана, фильмами Муратовой и прозой Петрушевской. Психологическая пытка, знакомая многим, если не каждому. Мама указывает Норе на ее несовершенство. Бубнит, что та потеряет мужа, что она ничтожна, ничего не добилась в жизни. Нора в ответ вспоминает, как мать плохо о ней заботилась, пила… Все диалоги и внутренние сюжеты – подлинные. Бергман и Муратова всплывают в памяти потому, что гениально сконденсировали всеобщую реальность в своих фильмах. У Хржановского она появляется органически, почти не окрашенная, не испорченная искусством.

Мир Института искусственный, его обитатели привыкли жить искусственной жизнью. Поэтому им так нужны гости из обыденного мира, где живем мы все.

Это и связь со зрителями. Они ведь тоже гости.

Свинья и другие

Не только мыши и слоны. Еще и другие млекопитающие, в том числе люди.

Театральный режиссер Ромео Кастеллуччи (сотрудничавший с Курентзисом, ставивший у него в Перми вполне садомазохистскую «Жанну д'Арк на костре», но много позже) поставил в Институте эксперимент. В соседних стеклянных клетках-аквариумах – женщина и обезьяна. Они повторяют движения друг друга. Человек не лучше животного и не хуже. Кто в кого играет? Кто копия, а кто оригинал?

Современный художник Карстен Хёллер тоже маскирует интерактивную иммерсивную инсталляцию под научный опыт. В отдельном эпизоде он тестирует поведение подопытных в специальных очках, показывающих мир вверх тормашками (искусство часто решает эту задачу). Сначала на сторожевых собаках – овчарках, патрулирующих Институт днем и ночью; те под воздействием очков превращаются в покорных щенят. Потом на людях – одноногом парне-девственнике (по сюжету он ветеран только что закончившейся войны) и более опытной девушке. Они совершают половой акт, подчиняясь указаниям наблюдающей комиссии – особистов, ученых из Института и самого Хёллера. Механистичность совокупления вызывает неловкость; но люди, в отличие от животных, идут на это добровольно. Секс может быть актом любви, а может быть испытанием границ. В том числе границ зрительских ожиданий и терпения.

От Эроса к Танатосу. Неонацист Максим Марцинкевич, он же Тесак, ставит для обитателей Института собственное шоу. Выкупает в свинарнике свинью и режет ее прямо на глазах молодых ученых, побелевших от ужаса, не в шутку. Публика тоже бледнеет. Человек – как свинья, его совсем просто убить. В конце «Дегенерации» Тесак с товарищами уничтожает Институт, убивая всех его обитателей и по совместительству героев фильма. Их предупреждали. Свинья не могла убежать, они могли.

«Я не знал, что я животное, но, когда умирал, я стал животным», – говорит Дау Крупице во время встречи в сюрреалистическом Парке культуры. «Я не верю, что мы звери, я верю, что мы можем превратиться в зверей».

Свинью убили по-настоящему. Поэтому легко поверить, что по-настоящему убили и людей. Восковые манекены очень убедительны.

Смерть свиньи вызвала новую волну возмущения. Опять животное для искусства убили: захотел Хржановский в Тарковские? Но ситуация чуть сложнее. Свинью убил Тесак, Хржановский просто ему не мешал. Свобода – еще и свобода убивать и разрушать, а не только создавать и любить. А за ламентациями по несчастной свинье нет-нет, да и проскользнет другое: «Смерть страшна, мы не хотим на нее смотреть».

Тесак режет не спрашивая. Хржановский показывает не спрашивая. Но и ты не животное, а человек. У тебя есть выбор смотреть или нет.

Лошадка

Посреди квартиры Дау в Институте игрушечная лошадка. То ли качалка, то ли карусельная лошадь.

Возможно, потому что у Дау растет ребенок (детей в Институте мало, некоторых приносят сюда для опытов – наверное, надо уточнить, что не настоящих).

А может, чтобы напомнить: это не настоящая скачка, а все-таки игра.

В «Парке культуры», вставной новелле из «Дау-4», Дау и Крупица стоят у огромного металлического ботинка на странной поверхности. Здесь, как в инопланетном пространстве, нарушена гравитация: люди стоят и ходят под почти невозможным углом, будто сгибаемые невидимой стихией. «Парк культуры» – пространство игры, правила которой задает искусство. Если очень постараться, оно нарушит все законы, включая законы физики.

Советское

Правда ли «Дау» – советский аттракцион?

Да и нет.

Это параллельная вселенная. Не реконструкция, не воспоминание.

Научные институты в СССР были такими вселенными. И в реальном мире, и в воображаемом, как представляли себе их те, у кого не было доступа.

Хржановский не упивается советским, не любуется им. Но и не мучает, не пытает советским своих подопечных (подопытных?). Он изучает советское, как это делал начиная с «Нормы» его несостоявшийся соавтор Сорокин.

Если каждый день на завтрак, обед и ужин дают «норму», когда ты скажешь «хватит»?

Королевство. Замок

Советское привязано к времени, конкретной эпохе. «Дау» не о ней. О современности. О вечной завороженности советским. О реставрации. О культе. О неумирающем Сталине, нашем любимом кощее. И о вневременном, сказочном.

Как в зачине триеровского «Королевства»: «…Прачек сменили врачи и ученые, лучшие умы государства и самая передовая технология. Чтобы увенчать свою работу, они назвали это место Королевством. Предстояло узнать, что такое жизнь, невежество и суеверие. Бастионы науки будут стоять недвижимо. Может быть, этот вызов был слишком наглым, а отрицание духа – слишком явным? Ибо холод и страсть вернулись. Стали видны легкие признаки усталости в этом здании, столь крепком в других отношениях. Никто этого не знал, но ворота Королевства открылись…»

Зачин для русской сказки – давно замечено, – созвучной Кафке. Хржановский, осуществляя давнее bon mot, делает кафку былью. Институт – это и Королевство, и Замок.

В романе Кафки Землемер пытался, но не смог войти в непроницаемую цитадель. Писатель не знал, как разрешить придуманный

им сюжет, и не закончил свою книгу. В фильме Хржановского войти в Замок значительно проще, чем выйти из него. Это Замок, увиденный и прожитый изнутри.

«Меня очень возбуждают неоконченные сочинения», – говорит Дау Крупице.

Фауст и Дон Жуан

«Я Фауст или Дон Жуан?» – вдруг задумывается Дау. Он бесконечно соблазняет женщин, охотясь за идеалом, и ищет секрет бытия, заигрывая – вольно или невольно – со злом. Высшая власть и сила в Институте – Командор или Мефистофель? Не все ли равно, если рано или поздно условный Ажиппо (грузный и грациозный одновременно, неуловимо похожий на дьявола Эмиля Яннингса в «Фаусте» Мурнау) возьмет Дау за руку, и они провалятся.

«Всё утопить».

Пушкин, автор нашего «Каменного гостя» и нашего «Фауста», – камертон «Дау», его стихи звучат в кадре и за кадром. От «Сказки о мертвой царевне» до «Евгения Онегина». Неудивительно: Дау находится в поисках абсолюта, а Пушкин и есть абсолют русского искусства, его философский камень.

Шариков

Неформальное название «Дау-10» – «Новый человек». Его поиски и формирование были главной лабораторной задачей советской власти. В шестичасовом «Дау-13» процесс показан завораживающе подробно. На дворе 1960-е, время либерализации. Сначала Ажиппо становится директором Института. Затем прессует, пугает, в буквальном смысле забривает налысо, как на зоне или в армии, молодых ученых, посмевших танцевать рок-н-ролл и курить травку. И они как по волшебству исчезают из пространства фильма. Вместо них сами собой появляются другие: тоже бритоголовые, оптимистичные бодрые крепыши. Комсомольцы. Это неонацисты Тесака. Они не проводят эксперименты, а с радостью становятся подопытными. Теперь в Институте – как в трэш-боевиках или комиксах – выводят «идеального солдата».

Тесак – гомункул советского Фауста. Голем современного рабби Лева. Новый человек выведен для уничтожения Института, и он выполнит свою задачу. Тесак – чудовище Франкенштейна. В переводе на русский – Шариков. Тот душил котов, Тесак режет свинью.

Разрушение

Крупица и Дау играют в городки. Цель игры – разрушить сложную структуру, напоминающую модель молекулы. Крупица бьет без промаха. Дау все время мажет мимо цели.

«Революции не было, – объясняет Крупица. – Был взрыв». Ему нравится говорить о катаклизмах, желать катастрофы. И ракетное

топливо он хочет создать только для того, чтобы «набить жопу товарищу Берия». Крупица грезит о нашествии варваров. Пророчествует.

Лев Ландау в 1962 году попал в автокатастрофу. Он выжил чудом и продолжал работать до смерти в 1968-м, хотя больше ничего не создал. Дау Хржановского тоже умирает в 1968-м среди других жертв разгрома Института. Но раньше была авария: не автокатастрофа, а взрыв. Он уничтожил вальяжного, странного, инопланетного Дау – Курентзиса, женолюба и парадоксалиста. Вместо него в пространстве фильма появляется парализованный старик, не говорящий больше ни слова. Молчание Дау – результат взрыва и в то же время его предвестие.

Однако конец Института – это и взрыв Стены в конце пинкфлойдовской The Wall. Одновременно смерть и освобождение. Большой взрыв, из которого могла бы родиться новая вселенная – без следов СССР, без Тесака и КГБ, без мучений и обязательств, без правил и ограничений. Без опытов над животными и людьми.

Чтобы разрушить стену, сначала надо ее построить. Для показа «Дау» в Берлине Хржановский хотел построить макет Берлинской стены. Власти не дали на это разрешения. Показ был отложен на неопределенный срок.

После смерти

«Дегенерацию», грандиозный реквием по всем человеческим мечтам – разрушение не только Института, но самой веры в прогресс и науку, – сопровождают медитации (чтобы не сказать молитвы) священников и раввинов со всего мира.

Но за очевидно финальным «Дау-13» неожиданно следует «Дау-14» с неформальным подзаголовком «Регенерация». То ли эпилог, то ли дайджест. Здесь вместо священнослужителей монотеистических религий – перуанский шаман, отпаивающий ученых аяуаской. Как и предполагает ритуал, они выблевывают темный отвар (рвота – очищение, недаром так часто тошнит героев «Дау»), погружаясь в странное состояние полубытия-полусна. Рациональное строение огромной интриги ломается. Время оборачивается вспять. Прошлое и будущее тасуются без видимого порядка. Убитая Тесаком свинья снова жива и хрюкает в коридорах Института. Нет смерти для нее.

Здесь же вдруг является как призрак еще одна гостья – Марина Абрамович. Ее функция не прояснена, но само ее присутствие, конечно, знак. Противники «Дау» вспомнят здесь ее радикальный перформанс 1974 года «Ритм 0», в котором зрителям предлагалось проводить любые манипуляции с телом художницы (тогда она чуть не лишилась жизни). Мол, не тем же ли самым занимается Хржановский, перевернув роли и позволив участникам эксперимента безнаказанно мучить друг друга?

Однако тут же на память приходят другие, поздние акции Абрамович, осуществленные ею в последние годы. Уже после съемок в «Дау» и разрушения Института. В 2014 году в лондонской галерее

«Серпентайн» (Serpentine Gallery) она представила проект «512 часов»: его зрители входили в пустое помещение, где была только художница, и она – будто в ответ на «Ритм 0» – совершала различные непредсказуемые манипуляции с визитерами. В том же году в нью-йоркской Галерее Шона Келли инсталляция «Генератор» была так же построена на идее пустого пространства: посетителям завязывали глаза и они щупали воздух сколько хотели. Самого автора в комнате уже не было. Абрамович Шрёдингера, та самая ненаходимая черная кошка в темной комнате, где ее нет.

The artist is present называлась знаменитая ретроспектива Абрамович в MoMA. Эту же выставку можно было назвать The artist is absent.

Хочется пофантазировать, не спровоцировал ли на эту акцию художницу Хржановский? Уж слишком схожи методы. Ввести зрителей в неуютное незнакомое пространство, пригрозить им возможностью насилия… и выйти на цыпочках, оставив одних наедине друг с другом.

Фильм

«Это не кино», – послушно повторяю я за Хржановским в самом начале знакомства с «Дау».

«Это много разных фильмов, и не только они», – решаю я, посмотрев с десяток разных «Дау».

Проходит время, и становится понятно: «Дау» – все-таки фильм. Просто такой, каких раньше не бывало.

Впрочем, это всего лишь вопрос формулировки.

Теоретическая физика

Уже несколько недель я безнадежно пытаюсь понять – не впервые в жизни – суть научных открытий Льва Ландау. Но это так же сложно, как объяснить человеку, не видевшему «Дау», на что он похож.

Перелопатив кучу научных статей и отчаявшись, обращаюсь к сводному брату Петру Воробьеву. Он физик, давно живет и работает в Альбукерке. Пытается помочь. Записываю фрагменты нашего онлайн-разговора.

Петр Воробьев. С моей профдеформацией, разумеется, главный вклад Ландау в физику – теория сверхтекучести, за которую он получил «нобелевку». Сверхтекучие жидкости были им описаны, а первую такую жидкость получил Капица. Сверхтекучая жидкость – это жидкость с вязкостью, реально равной нулю. Он еще параллельно с фон Нейманом создал статистический аппарат квантовой механики. Теорию сверхпроводимости написал. С Гинзбургом. И вместе с Лифшицем написал до сих пор непревзойденный и всеобъемлющий курс физики. Каскад бифуркаций, ведущих к хаосу, – тоже он…

Антон Долин. Подожди секунду. А где эта сверхтекучесть применяется и как?

Петр Воробьев. Мы еще не доросли до массового применения сверхтекучести. Сверхтекучий гелий используют для охлаждения сенсоров в инфракрасных космических телескопах, например.

Антон Долин. То есть это алхимический процесс? Сверхжидкость, невероятное нечто, иное агрегатное состояние как бы, которое уже можно получить, но непонятно, что с ним делать?

Петр Воробьев. На самом деле из сверхтекучей жидкости сделаны нейтронные звезды. Это адские астрофизические объекты, остающиеся после взрывов сверхновых, в нашей галактике их сто миллионов.

Антон Долин. Сильно понятнее не стало.

Петр Воробьев. Если две нейтронные звезды поблизости от нас сольются, нам всем придет кирдык от гамма-радиации. Так что некая актуальность есть. Короче говоря, Ландау объяснил (или предсказал) состояния материи, являющиеся краеугольными камнями современных физических теорий. Пытаться объяснить это – немного как рассказывать слепому про форму облаков. А она как раз связана с хаосом как каскадом бифуркаций…

Можно еще так рассказать: ближайшее приближение к общей теории всего в физике – это так называемая стандартная модель. В ее основе лежит квантовомеханическое описание статистического состояния физической системы. Это описание сформулировал Ландау. Мы живем в мире, придуманном Ландау. Теплее?

Антон Долин. Как ты думаешь, а можно я свою статью назову «Сверхтекучесть»? Интуитивно кажется, что это подходящий заголовок.

Петр Воробьев. Можно. ◆

БУФЕТ
ЧАСЫ РАБОТЫ
С 12 00 ДО 22 00

КОФЕ
КОФЕ

Юрген Юргес

ЧЕРНЫЕ АНГЕЛЫ

Юрген Юргес – известный оператор (и актер) с колоссальной фильмографией. Работал с Райнером Вернером Фасбиндером, Михаэлем Ханеке, Вимом Вендерсом.

— Что вас изначально привлекло к проекту — тема и сюжет (ведь поначалу у картины был сценарий), условия работы или Илья Хржановский? Он тогда был совсем новичком.

Юрген Юргес. Сценарий. Действие фильма (а вначале планировалось снять только один художественный фильм) должно было происходить в то время, которое очень меня интересовало в молодости. Время после второй мировой войны. Ну и, конечно же, произвели впечатление одержимость Ильи и его харизматичность.

— В чем для вас как оператора заключалась новаторская составляющая проекта?

Юрген Юргес. Первые шесть-семь месяцев не сильно отличались от обычных съемок, не считая огромных локаций и очень длинных сцен. Мы репетировали, а затем снимали. Наибольшая и важнейшая перемена произошла, когда был построен Институт. Тогда я понял, что Илья больше не хочет делать игровой фильм, его замысел – снимать с минимумом искусственного освещения, без дополнительного оборудования, чтобы оно не было заметно даже самим героям фильма, которые жили в Институте: он требовал сделать съемку возможной когда угодно и где угодно. Без репетиций, даже не зная, что и где произойдет. В этот момент я сказал, что это невозможно, по крайней мере, для меня. Но после некоторых размышлений у меня появились идеи, как это можно сделать. Это означало отвергнуть многие правила, которые используются в игровом кино.

— Вы снимали настолько масштабный проект на классическую 35-*мм* пленку. Зачем?

Юрген Юргес. Идея была снимать в таком формате, потому что это наиболее близко к тому, как снимали кино в то время, о котором речь. Фильмы того периода в основном снимали на 35-*мм*. Более того, мы использовали зернистую, не очень насыщенную пленку 400 ASA. И не забывайте, что сначала речь шла об одном игровом фильме и предполагалось, что я буду работать четыре месяца, а не три года.

— Сколько же времени и сил требуется, чтобы проявить и оцифровать такие объемы пленки? Тем более что в конечном итоге кино показывают, как правило, все равно с DCP, то есть цифрового носителя?

Юрген Юргес. Мы посылали отснятую пленку в нашу лабораторию в Берлине каждые три недели, и там ее проявляли. После того как был сделан последний кадр, вся отснятая пленка была проявлена. Оцифровка заняла около шести месяцев на двух сканерах, и мы долго еще решали, по какому пути пойти и как обойтись с отснятым материалом.

— Что заставило вас на каком-то этапе покинуть проект и что убедило остаться?

Юрген Юргес. Я не покидал проект ни на каком этапе. Это слух. С 2008 года до весны 2009-го мы снимали по сценарию, с репетициями, как это обычно делается в игровом кино. Сцены длились немного дольше привычного, но это были настоящие сцены. Осенью 2009 года уже почти достроили Институт со всеми комнатами, офисами, лабораториями, следственными изоляторами, улицами. Тогда у Ильи появилась идея, которую он уже высказывал: создать реальную жизнь в Институте с реальными людьми, которые жили бы там определенный период времени, а у него была бы возможность снимать без ограничений, обходясь без осветительных приборов и оборудования, которые мешали бы съемкам. Учитывая, как были построены комнаты (наш архитектор Денис Шибанов – замечательный художник, но он до этого никогда не работал в кино) – они были глубокими, темными с глянцевыми стенами, – воссоздать, например, дневной свет без окон или специального оборудования казалось для меня невозможным. Ночью проще. Поэтому я решил поблагодарить Илью за ту впечатляющую работу, которую мы проделали, и предложить ему найти более талантливого оператора в качестве моего преемника. Илье это совсем не понравилось. Мы пытались найти мне замену. Я звонил коллегам в Германию, Польшу, Францию и Голливуд, но, когда рассказывал им об условиях работы, ответ всегда был один: «О, это очень интересный проект, потрясающе. Спасибо за предложение и… удачи». Я не смог найти замену. Спустя какое-то время у меня начали появляться идеи, как можно было бы решить проблему,

и вместе с моим осветителем мы разработали световую концепцию. Это сработало.

— «Дау» во многом раздвигает границы дозволенного в кино. Какие искусственные запреты и ограничения помогли достичь такого результата? Или никаких ограничений не было вовсе?

Юрген Юргес. Было запрещено заходить в Институт в современной одежде. Все, кто находился в Институте, должны были носить одежду того периода, даже съемочная группа и звукорежиссеры. Было запрещено использовать современное оборудование – ноутбуки, мобильные телефоны и так далее. Употреблять слова, касающиеся съемок, тоже было строго запрещено.

В съемочные дни требовалось снимать все, каждую сцену, какой бы опасной или интимной она ни была. Насколько я помню, из происходящего в Институте не запрещалось снимать ничего. Однако осознание нашей этической ответственности не выключалось ни при каких обстоятельствах. Мы обсудили этот вопрос с Ильей и пришли к согласию.

Так как у нас было правило ничего не репетировать, даже если я был уверен, что у меня нет достаточных технических условий для съемки, все равно приходилось снимать не останавливаясь. Это было частью рабочего процесса и довольно болезненным опытом для меня, потому что я родом из игрового кино, а там обычно контролируешь каждую деталь.

— Что было самым смелым и необычным в рабочем процессе для вас?

Юрген Юргес. Согласиться на поставленные условия съемки и принять все возможные последствия.

— Кто определял точку, с которой снималась сцена? Илья или вы? Или вы решали это вместе?

Юрген Юргес. Точка съемки – это всегда взгляд вовлеченного наблюдателя. Обычно мы определяли ее по договоренности с Ильей, но многие ситуации происходили внезапно, и нам со вторым оператором приходилось принимать решения спонтанно.

— Были ли у вас в ходе работы противоречия с Ильей? И если да, то как они обычно разрешались, в чью пользу?

Юрген Юргес. Этот проект не был схваткой режиссера с оператором. Конечно, у нас с Ильей возникали противоречия, мы всегда их подробно обсуждали, что нормально для таких напряженных съемок. Но никогда не возникало вопроса, кто победил.

— Вы, как и герои фильма, были практически заперты в одних и тех же интерьерах. Как вам удавалось находить каждый раз новые ракурсы в одних и тех же локациях? Насколько волнующим или опустошающим был этот опыт?

Юрген Юргес. Возможностей было немного, но не было и нужды искать новые ракурсы. Места были одни и те же, однако их обитатели, герои фильма, сильно менялись по ходу нашей работы: они вели нас и процесс съемок. Спустя несколько месяцев, скажу

честно, было очень сложно не сдаться и не пустить все на самотек, не продолжать контролировать процесс.

— Сколько было в вашей команде операторов?

Юрген Юргес. Нас было двое, я и второй оператор, мы снимали на две камеры, но не одновременно, а последовательно. Так как мы не знали, что будет дальше, было слишком опасно снимать параллельно: всегда был риск, что вторая камера случайно попадет в кадр.

— На какую технику вы снимали?

Юрген Юргес. Первые пятнадцать месяцев мы использовали две камеры Arricam LT, потом перешли на камеры Aaton. Пока одна камера была в работе, вторую перезаряжали и проверяли, и, когда работа с ней подходила к концу, ее заменяли на вторую. Таким образом мы снимали всю ночь без перерывов.

— Сколько времени вы проводили вместе с актерами? Камера при этом всегда была включена?

Юрген Юргес. В Институте мы совсем не проводили времени с главными героями. Для них мы отсутствовали. Мы были спрятаны за накрытыми черными покрывалами камерами, всегда одетые в черное, чтобы избежать отражения в полированной черной плитке. Мы старались избегать зрительного контакта с ними. Так как им было запрещено использовать такие слова, как «камера», они называли нас «черные ангелы». Камеры при этом всегда были включены.

— Как вы добились эффекта, при котором актеры существуют «помимо камеры», не замечают ее?

Юрген Юргес. Для меня самого это загадка. Вы должны понимать, что они непрофессиональные актеры – не считая Радмилы Щеголевой. Они обычные люди: рабочие, артисты, ученые, буфетчицы, которые никогда не находились перед камерой, для них съемочная группа будто исчезла, растворилась в воздухе. Даже когда я приближался к их лицам на расстояние в метр, а иногда ближе, они реагировали так, как будто нас не существовало. Невероятно!

— Было ли у вас ощущение, что вы вступаете в чужую зону предельно личного и интимного — даже несмотря на открытость и готовность актеров к такому опыту? Если такое ощущение было, как вы его преодолели? Иными словами, как вы выстроили столь необходимую дистанцию?

Юрген Юргес. Конечно, такое ощущение было. Особенно первые недели я чувствовал себя вуайеристом. Спустя какое-то время понял, что участники вообще нас не воспринимали, и утратил это чувство. Оно ушло. Я стал частью их мира.

— Фильмы «Дау» отличаются не только содержанием и монтажом, но и ви́дением, то есть работой оператора. При этом чувствуется, что чем ближе к финалу, тем они становятся жестче. Это было задачей режиссера? Или ваше отношение к проекту и героям тоже менялось с годами?

Юрген Юргес. Такое впечатление, вероятно, больше связано с монтажом, а не с операторской работой. И с тем временем, которое прошло с первых недель съемок до последних. Конечно, с годами проект и его обитатели развивались, ведь мы все были частью этого мира, но это происходило скорее интуитивно.

— В «Дау» очень важна цветовая палитра: преобладание темного, недостаток света, а также точка зрения и положение камеры, которая снимает «не моргая», присутствует как «большой брат», но и отсутствует одновременно, находится в индифферентной позиции. Не могли бы вы прокомментировать эти решения и особенности? Их диктовала сама среда и само пространство? Или так было задумано изначально?

Юрген Юргес. Преобладание темного в ранних фильмах, действие которых разворачивается с 1930-х по начало 1960-х, было важным и отчетливым решением, необходимым для воссоздания атмосферы тех лет. Как и цвет. Позже, для 1960-х, мы изменили и цветовую палитру в помещении, и цветокоррекцию: темного стало меньше, цвета стали более насыщенными. Так было изначально запланировано.

— В фильме необычное течение времени, которое как бы стоит на месте, закупорено в этом закрытом пространстве — несмотря на долгую длительность эпизодов и съемку в режиме реального времени.

Юрген Юргес. Это впечатление верное, поэтому обойдусь без комментариев.

Вопросы: Зара Абдуллаева, Антон Долин, Никита Карцев, Евгений Гусятинский

Никита Карцев

СИСТЕМА ЗЕРКАЛ

«Дау». В одном слове поместилось множество переживаний, как в самом проекте уместились судьбы тысяч людей. У каждого был, есть и будет свой «Дау». Десятки критических отзывов, отечественных и иностранных, пытаются охватить «Дау» целиком. Выполнить роль конечной инстанции – объяснить раз и навсегда, что же это было. Но каждый из этих текстов в конечном итоге говорит о своем авторе куда больше, чем о предмете обсуждения. Да, насилие. Да, секс. Да, шок. Да, провокация. Единственное, в чем принципиально расходятся рецензенты, – ответ на вопрос: «Дау» – это хорошо или плохо? Перед нами прорыв человеческой мысли или грубейшее нарушение прав человека? Но ответ и на этот вопрос снова в первую очередь характеризует тех, кто им задается. Что искусствоведу хорошо, то гуманисту смерть. И наоборот. Все это действительно важно, но важнее другое. Сейчас, в этом моменте «Дау» взорвался в определенных сердцах – и взорвался сильно. В иное время и при иных обстоятельствах он бы взорвал других и совсем иначе. А то и вовсе не появился бы на свет. «Дау» стал порождением не системы поддержки кино, а воли конкретных людей. Ильи Хржановского как художника и бизнесмена Сергея Адоньева как мецената. Последний взял на себя роль государства. Деньги выставляют бизнесмена в роли полноправного властителя душ. Позволяют принять или не принять судьбоносное для зависимого от него художника решение. Но статус предпринимателя, а не чиновника Госкино оставляет за ним возможность считаться меценатом, а не царем. Поддержать «Дау», а не кого угодно еще – его личная прихоть. Персональный выбор. В этом нет и не может быть объективной логики. А потому (но не только поэтому) «Дау» торчит как заноза, выбивается из всех

устоявшихся норм. Возмущает самим фактом существования. Его появление, как и обстоятельства рождения на свет, еще одна примета эпохи. Недоверие к институту олигархии в России переносится на «Дау». И дальше на тех, кто выступает как бы на его стороне. В мозгу строится воображаемая, реальнее самой реальности (да и что такое эта реальность?) картина, в которой избранных критиков сажают на самолет и отвозят в Париж, или Лондон, или черт знает куда еще. А там одурманивают, коррумпируют – похвалой, дружбой или деньгами.

Эта коммьюникейшн тьюб работает в обе стороны. Свидетели «Дау» превозносят его за то же, за что уничтожают другие. Наблюдатель создает наблюдаемое. Или, если по старинке, красота в глазах смотрящего. Там же, где и ужас, отвращение, ненависть и скука. Так реакция на «Дау» – без всякой воли режиссера – повторяет по своей траектории внутренний путь героев самого фильма. Все их страхи, неврозы и предубеждения. Мы все в одной воронке. В одном бункере. Временно́й петле. За одним «железным занавесом».

Бесспорным остается только факт появления на свет. «Дау» есть, и с этим уже ничего не сделаешь. Как ничего не сделаешь с историей России, которая воссоздается на экране. Как ничего не сделаешь с Россией нулевых, которая «Дау» запустила. Это сложившиеся миры. Закрытый вопрос. В то время как вопрос о нашем времени по-прежнему остается открытым.

«Дау» – наследование классической русской традиции взгляда на человека. На его место в мире. В этом смысле это абсолютно русский фильм, который работает с русским мифом. А точнее, с его эссенцией, ядерным концентратом – советской утопией. «Дау» герметичен, клаустрофобичен, с трудом преодолевает языковой и ментальный барьер. То, что нам и так ясно (не актерам на экране – как себя вести, нам – как на это реагировать), иностранцу покажется в лучшем случае Диснейлендом. Презентация, то есть обертка проекта, в Париже не зря выглядела как игра в поддавки. Рай для туристов. Загримированный Театр Шатле, воссозданные советский буфет и коммуналки, восковые фигуры главных героев, даже визы с анкетами и пресловутые «дауфоны», если кому-то удалось их заполучить. Вполне себе конвенциональное выражение мыслей и эмоций, комфортное для любого уважающего себя интеллектуала. Как и все концерты и перформансы, разбавлявшие круглосуточный киномарафон в Париже. Кино – вот что действительно выбивало почву из-под ног. Что стало для всего остального этой почвой.

Пока все современное творчество пытается говорить о реальности языком антиутопии (то есть постмодернизма), «Дау» говорит об антиутопии языком реальности. Метод «Дау» – инструмент максимального приближения к человеку. Наглядное доказательство и свидетельство человеческих связей, о которых раньше мы могли рассуждать только умозрительно. Которые мы предугадывали, но не видели. Которые ускользали от всех без исключения видов искусства. Удивительно,

во что здесь превратился, к примеру, секс. Мы привыкли к его воспроизведению на экране. От метафоричности искусства до вульгарной прямоты порно – человеческое чувство раньше всегда было в том или ином смысле притворством, ложью. Массовая культура задушила любовь пошлостью, цинизмом, примитивом. Отобрала сакральный смысл слова, заменив его рекламным слоганом. Отсюда атрофия чувств. Их исчезновение за ненадобностью не только с экрана, но и из жизни. А следом и атрофия инструментов восприятия этих чувств. Тем более их воспроизведения.

Секс в «Дау» – это просто секс. Не больше, но и не меньше. Как любовь, он принимает любые формы. Свобода здесь детонирует от несвободы. А насилие по-прежнему лучшая защита от насилия. Вот Наташа, героиня одной из ключевых частей «Дау». Обычная буфетчица, попавшая на допрос к кагэбэшнику. Да, жутковато от подробностей, но все здесь укладывается в наше представление о пытках и вербовках. Только к чему ее улыбка в конце? Ее ласка, флирт? Это искренняя тяга к сильному или способ избежать смерти? Она окончательно сломалась или наконец встретила того, кого давно ждала? Ответ снова зависит от нас. Но куда больше ответа о нас говорит сама необходимость задаваться этими вопросами.

Но и у «Дау» есть свои ограничения. Заданы они самим жанром – трагедией. Отсюда интонация. Выбор временно́го периода, тема, герои. «Дау» остается взглядом на нас от лица конкретного наблюдателя. Того, кого мы по старинке называем художником. Да, людям в кадре позволено творить все что угодно, а нам смотреть с любого места и в любом порядке. Но это не избавляет фильм от авторской воли. А раз есть точка зрения, глаз, его сетчатка и хрусталик, значит, есть и слепое пятно. Та область, куда не попал солнечный свет. То, что осталось за кадром. У фильма «нет» сценария, но есть замысел, есть цель и ее блестящее достижение. В конечном счете – есть форма. Форма эта меняется, пульсирует, перерождается. То прикидывается высокой мелодрамой, как в истории Норы и матери. То трагедией, как в случае Марцинкевича и влюбленной в него буфетчицы накануне разгрома Института. То оборачивается триллером, как встреча Наташи с вербовщиком из КГБ. Форма может меняться несколько раз за фильм – от комедии во время прелюдии к пьяному сексу двух рабочих Саши и Валеры к драме сразу после. Может оставаться на поле чистого эксперимента, причем буквально. Так, в одном из побочных фильмов, не входящих в исходную нумерацию, двух героев (один из них ветеран войны без ноги) просят надеть специальные очки со сложной системой зеркал, ставящих все вокруг с ног на голову. А после заняться сексом – под запись, по команде, точнее, по списку мелких и подробных команд: «увлажните вульву», «приступите к стимуляции полового члена», «войдите во влагалище». Все это, само собой, «во благо Красной Армии», то есть бог знает зачем. Заканчивается эксперимент переворотом мира. Опрокинутой камерой, снимающей уходящих вдаль и праздно беседующих ни о чем

ученых. Пожалуй, более доходчивой и жуткой метафоры тоталитаризма не найти. Или это и был акт тоталитаризма?

Каждая из этих форм, обликов фильма атакует твои границы допустимого. Пробует тебя на ощупь. Но при всей достоверности каждый из фильмов в первую очередь остается фильмом. Вырвавшись из диктата одной формы, попадает в капкан другой. Пока еще новой и незнакомой. Метод «Дау» новаторский, фундаментальный, но объяснимый. Как и положено любому значительному открытию, в его фундаменте старые, хорошо знакомые сваи. «Дау» – ностальгия наоборот. Тоска не по, а от родины. Но все-таки тоска. И одновременно «Дау» – осколок наших дней. Крик современности о самой себе. Недоверчивой. Пугливой. Обманутой. Униженной и оскорбленной. Но не потерявшей веру.

Что там Хржановский с его фиксацией на прошлом! Вспомним тексты героев наших дней, русских рэперов. В них нет ничего, кроме побега от себя. От ежедневной действительности. «Извини за прямоту, даже в этом клубе все когда-нибудь умрут». «Я не хочу быть красивым, не хочу быть богатым. Я хочу быть автоматом, стреляющим в лица». «Там, где нас нет, горит невиданный рассвет». Сродни индустриальной революции, оставившей не у дел рабочий люд, цифровая революция снесла с трона людей идей. Современный художник – вынужденная, временная, обрюзгшая тюрьма тела для духа мысли. Мыслям больше не нужны мы. Они воспроизводят сами себя. Про страну куда больше говорит не «Дау», а срач по его поводу в фейсбуке.

Отсюда тяга художника к тоталитаризму. Тоталитарное будоражит ум. Такому большому не западло противопоставить что-то еще большее – то есть себя. Личность тоскует по времени, когда личность что-то значила. Представляла угрозу. Говоря словами все тех же рэперов, «я так хотел принадлежать чему-то большему, чем я». Что поделать, если последний раз, когда страна давала человеку такую возможность, датируется 1937 годом.

«Дау», как волк, сколько его ни корми, смотрит и смотрит в этот год. Гипнотизирует его. Не может оторваться. Пытается в мельчайших деталях воссоздать то, что уже прошло. В этом его завораживающая смелость и пугающий холод. Безумная попытка предотвратить катастрофу, которая уже давно случилась. ◆

Юлия Бедерова

ДОБРОЕ УТРО, КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ!

О феномене Теодора Курентзиса

Нежные дружеские рассветы и темные ночные концерты, Кама, Нева и Москва-река, демократизм и элитарность, старая музыка и новый радикализм, золоченые храмы и деревянные боги, шумные заводы и тихие музеи, импозантность современного искусства и гипнотизм кинематографа, ламповая атмосфера и цифровые связи, авантажный спиритуализм и конформистский глянец, молитвы и анархия, психоделика и ЗОЖ, афонские рассказы и лирические анекдоты, духовность и гламур, эзотерика и парфюм, разговорчивость и уклончивость, популярность и закрытость, родная речь и иностранный флёр, демонизм и ангелы, фасадная архитектура и глубинные энергии, инженерия и шаманизм, черное и белое, только не горелое, принц и нищий, беляночка и розочка, восток и запад, том и джерри, лед и пламень, кровь, пот и слезы, аполлон и дионис, и гиацинт, учитель и ученик, папагено и крысолов – кто-то собрал Курентзиса из противоположностей так, чтобы он производил впечатление абсолютно цельной натуры.

Это только кажется, что над именем Курентзиса свечение, как будто стоит только написать эти буквы – и над ними сразу проявляется едва уловимый свет. На самом деле ничего подобного. Но факт остается фактом: кажется, и многим. Еще кому-то кажется, что он похож на Мэрилина Мэнсона, кому-то на Ландау, другой найдет в нем кого-то из малых голландцев. Образ скроен так, что неуловимо что-нибудь напоминает и ни на что не похож.

Подобно другим героям масскульта – рок-музыкантам, киноактерам, художникам, ученым или проповедникам, – Курентзис автор и одновременно центральный персонаж собственной биографии, устроенной как миф и как художественное произведение.

И главное в том, как функционирует этот образ в российском и отчасти мировом художественном пейзаже последних двадцати лет, – не музыка или, точнее, не только музыка, а скорее его коммуникативная сила, одновременно железная и летуче-взвинченная. Готовность с партитурами в руках доказывать реальность проводимых под руководством Курентзиса музыкальных экспериментов, их успехи и неудачи скорее исключение. И хотя многие делают это блестяще, все же разбор звучаний, включая ответное согласие или несогласие с этим самым разбором, остается занятием немноголюдным, камерным, следопытским и интимным. Зато обольстительность художественного, карьерного и светского, просто человеческого поведения, то и дело всплывающая в профессиональных рецензиях, в бытовых разговорах и сообщениях под рубрикой «Лайфстайл», – это всеобщее знание, не требующее объяснений.

И все-таки музыка играет принципиальную роль в устройстве образа героя – она отзывается не только в общественном сознании, но и прямо в сердцах наблюдателей гулким эхом собственной репутации как самого непостижимо профессионального, требующего векового и круглосуточного обучения и при этом глубоко бессмысленного, лишенного даже тени функциональной определенности вида человеческой деятельности. Все эти космоалхимические технологии, при помощи которых осуществляется музыкальный академизм и которыми хотя бы в минимальной степени должны владеть в том числе его потребители, ставят невероятный барьер между музыкой и обществом. И в то же время делают ее страшно притягательной в своей загадочности. Гипербола, конечно, но всякий академический музыкант в глазах публики – немножко Гагарин. С другой стороны, Гагарин был понятнее, чем эти крючкотворы-махинаторы. С ним хотя бы было более или менее ясно, что он правда полетел. Куда летят темные музыкально-классические личности и летят ли вообще куда-нибудь или просто руками машут – вопрос открытый.

Кажется, большего контраста, чем гиперэлитарный музыкальный академизм и добросердечная масскультная популярность, придумать невозможно. На деле бывают сочетания куда более странные, но это бьет в глаза своей особенно картинной выразительностью. И представляясь невероятным, имеет, как ни странно, долгую историю любви и собственных лирических героев – от Малера до Бернстайна, от Гленна Гульда до Спивакова. Немного кто сейчас, наверное, помнит, как в 80-е страна сидела у телевизоров во время концертов «Виртуозов Москвы», не успевая перемешивать на плите картошку. Представить себе сегодня всенародный «Голубой огонек» с Хильдегардой Бингенской от Курентзиса и пермского оркестра и хора MusicAeterna трудновато, но не потому, что музыка сложна или непопулярна, – просто соотношение востребованности и телевизора теперь принципиально изменилось. Пермский музыкант родом из Греции, ученик главного русского дирижера-педагога Ильи Мусина и некоторое время, к слову, ассистент

Спивакова проповедует эксклюзивность, экстремальный профессионализм и строгую возвышенность академической музыки, что не мешает его деятельности становиться все более и более обольстительно известной и актуальной.

Курентзис приехал в Россию в 1994 году, застав не только высокодуховный постперестроечный трепак, нищету и свободу, но также еще следы характерной для позднего СССР инерции призрачного общественного пиетета к высокой культуре. Ехал, как он сам говорит, за большой душевностью и эмоциональностью, за нехолодным отношением к музыке и, видимо, нашел их, хотя распространяться о первых годах в России не любит. Скоро оказалось, что стартовавший в нулевые в России бум классической музыки – с его новыми оркестрами (в том числе плетневским и спиваковским, в начале карьеры Курентзис успел с ними поработать), обновленными театрами и интригующими неоперную публику оперными режиссерами (в первую очередь Дмитрием Черняковым, с которым сделаны несколько спектаклей в Москве и Новосибирске), с мощным взлетом интереса к аутентизму (исполнению старинной музыки на старинных инструментах, в чем Курентзис преуспел одним из первых российских музыкантов новой волны) – пришелся очень кстати и без Курентзиса теперь непредставим. К тому же оказалось, что, зайдя в масскульт через входные двери высоколобого аутентизма и респектабельного симфонизма, ровесник своих поклонников, он идеально исполняет роль кумира и проводника одновременно.

Правда, именно аутентизм стал одной из самых принципиальных и в то же время спорных категорий в художественной и карьерной стратегии Курентзиса. Новое начало HIP-музыки (historically informed performace) в России с ее возведенной в космонавтскую степень технологической искушенностью (жильные струны, барочные смычки, раритетные мастера, способные делать раритетные инструменты, малодоступные старые манускрипты вместо массовых партитурных тиражей и так далее) пришлось на время, когда в мире аутентизм вырос из метода исполнения только старинной музыки в общий исполнительский принцип, повлиявший на отношение к звучанию музыки всех эпох (примерно так же, как психоанализ, сформировавшись как замкнутый в себе метод, повлиял на общую психологическую, социальную и медицинскую теорию и практику). Романтической душе Курентзиса новейшая аутентистская всеядность пришлась впору: «…У меня такой вкус. Конечно, ангелы могут летать где угодно. И к аутентисту они могут не прилететь, а прилететь к тому, кто играет Моцарта в переходе метро. Но обычно Бог появляется там, где его ждут. Аутентизм – это как влюбленность, он предполагает бережное отношение к чувствам. И неоднозначность звука и мысли».

Но строгие аутентисты с самого начала стали подозревать музыканта с его модными аутентистскими проектами в игре против правил, в шаманизме вместо учености и подозревают до сих пор.

Так что не контраст высокого академизма с популизмом составляет существо и стиль художественной тактики героя и отношения к ней публики, а скорее внутренняя конфликтность каждой из противодействующих в ней сторон. Профессионализм и дилетантизм здесь как будто взывают к переопределению самих себя и пересмотру собственного договора о ненападении.

И как следствие – ощущение эксклюзивности и доступности, экстравагантности и простодушия, технологической точности всех расчетов и выкипающей из всех границ приличий поэтической и человеческой лирики ведет на концерты и фестивали Курентзиса профессионалов и дилетантов, музыкантов и чиновников, прибывающих в Пермь частными бортами, ученых и шарлатанов, студентов, семьи с детьми, высший свет и полусвет.

Масскульт и элитизм нашли в Курентзисе друг друга радостно и гармонично, без перекосов, свойственных другим похожим на эту историям. Смесь откровенного прямого пафоса и интеллектуализма, расхристанности и поста, романтизма и внятно выстроенной карьерной траектории, внешней непредсказуемости и компьютерной точности репертуарных планов (романтизм, барокко и современная музыка в очень строгих пропорциях), презрения к политике и одновременно понятной, как зубовный скрежет, социальной актуальности сделали его уникальным и в то же время очень понятным и уютным современным культурным героем.

Аполитичность, к слову, как была созвучна нулевым, так и остается, только теперь искусство и манеры Курентзиса аккомпанируют жизни и приключениям внутренних эмигрантов: «Конечно, я со многими вещами в стране не согласен. Считаю, что допущены колоссальные ошибки. Колоссальные. Но стоит ли посвящать свою жизнь подпольной войне, ненависти, борьбе. С кем? С кем-то в сети? Это так примитивно. Разве не ясно, как функционирует политическая система? Человечеству были даны тысячи лет, чтобы убедиться, что все системы порочны. И что все повторяется».

Подчеркнутая эмоциональность тоже мягко ложится на российские традиции романтизации искусств и отношений, а загадочность русской души Курентзис, к слову, вообще возводит к античности («Да, внимание к чувствам, эмоциональность присущи России, ведь она во многом принадлежит восточной культуре. Восток – это мир Платона, мир интуиции и религии. А западный мир – это мир Аристотеля, мир рассудка и логики. В России победил Платон. Эмоциональность людей здесь – отдаленное следствие его учения»), что не может не льстить местной культуре беспорядка.

Образ русского (или родного, своего, присвоенного) иностранца – наследника всех литературных чацких и оперных лыковых, музыкальных ванов клайбернов («ваней») и общенародных высоцких с маринами со всеми их трагическими и гипнотическими коннотациями – отдельно органичен и даже не требует особых уточнений.

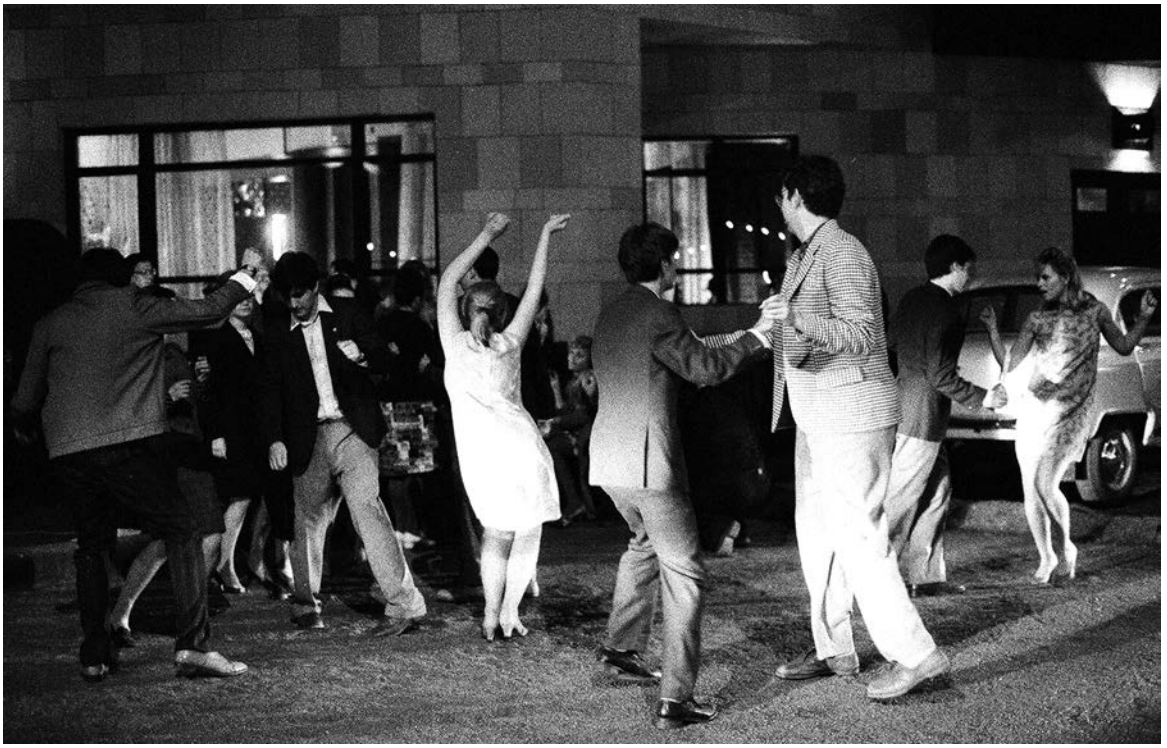
В системах эстетических и этических координат глобального мироустройства об этом смешно было бы рассуждать, но Россия – Византия не для одного только Курентзиса, здесь глобализм пасует, по крайней мере, в глазах ее обитателей, а инаковость манит и парадоксальным образом объединяет решения и взгляды в прошлом и в настоящем. Злые языки утверждают, что несовершенство владения русским у Курентзиса мнимое, что он им сознательно или безотчетно манипулирует, но так ли это важно, когда принципиальны одновременно и чуждость, и родство.

Непримиримый конфликт и размеренность, скрытая уравновешенность, провоцирующие не только страсть, но и моду, славу, успех и уверенность, сопровождают публику в общении с героем, служат ей маяком и навигатором.

«Когда дирижируешь, должна быть рациональная часть, потому что иначе ты потеряешь меру. Чувства – это черная дыра, в которую тебя засасывает, это параллельное пространство. Это как ящик Пандоры: там есть дары, но там есть и кошмары. И большинство тех, кто сходит с ума, – они прыгают туда. Чтобы не исчезнуть и не раствориться в этой черной дыре, нужен контроль. Половина головы должна быть растворена в чувствах, а другая половина должна контролировать степень растворения. Даже в дионисийском экстазе должна быть мера… Да. Я хожу по самому-самому краю пропасти. Еще чуть-чуть – и сорвусь. Но так не только в искусстве. Влюбленность, например, – это тоже грань безумия. Если вы были когда-то влюблены, то вы поймете: вдруг что-то случается и вы готовы умереть за другого человека. Это же ненормально».

Но влюбленность культуры в своего героя, напротив, нормальна, естественна и основана на страсти к вневременной компанейской жизни, к актуальным безбарьерным средам и в то же время к мифическому коммунальному единению: «…Моя цель – стереть границу между сценой и залом. Я хочу создать ощущение, что мы все вместе, оркестр и зрители».

«Легендарный дирижер Теодор Курентзис скоро выступит там-то и там-то», – беззастенчиво обещает реклама, и, хотя легендарными принято называть героев прошлого, это почти не звучит ошибкой: легендарность здесь – манера и смысл, ключевое свойство образа, его конструкции и характера. ◆



Дмитрий Каледин

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИНСТИТУТА

Дмитрий Борисович Каледин – выдающийся российский математик. Работает в Математическом институте имени В.А.Стеклова. В течение многих лет занимался исследованиями в престижных научных центрах и университетах Германии, Франции, США, Кореи, Японии и других стран.
С 2009 по 2011 год снимался в проекте «Дау», где под своим именем сыграл (прожил) одну из главных ролей.

История – наука для неудачников

Страны, у которых все получилось, истории не читают, потому что они ее пишут. Странам, которые и не пытались, читать нечего.

Болезненное перекапывание собственной истории – удел страны, которая пыталась, но не смогла: запуталась в отражениях, слоняется без цели и смысла по дурной бесконечности аллюзий, реконструкций, исторических параллелей и сослагательных наклонений.

Чтобы понять историю Института, надо понять историю страны, которая его создала; сам Институт не более чем зеркало (может быть, кривое, но зато фокусирующее).

То, что зеркало именно такое, неудивительно. Кафка писал, что Храм германской нации – это прусский генеральный штаб. В СССР, атеистической теократии, государственной религией была наука. Синявский приписывал это личному влиянию Ленина, но началось оно, конечно, гораздо раньше: воображаемый Базаров резал лягушек на алтаре научного знания, когда Ленин еще не родился, а совершенно реальный Кибальчич, гениальный химик, был членом исполкома «Народной воли», когда Ленин ходил в младшие классы школы.

К тому времени, когда Ленин выбирал себе другой путь, сменилось уже несколько поколений революционеров и нигилистов, и все они молились на науку со страстью, невиданной на Руси со времен протопопа Аввакума. Не хватало, собственно, только Святого Писания. Оно не замедлило явиться: на русский язык перевели «Капитал».

Почему марксизм преуспел именно в России, и только в России, на первый взгляд понять трудно. Сам

Маркс к России не испытывал ничего, кроме легкой брезгливости, а из его теории очевидно следовало, что социалистическая революция в России невозможна (как оно впоследствии и оказалось). Впрочем, сомнительно, что его русские поклонники могли теорию хотя бы понять: «русская философия» имеет тенденцию с третьей строчки сваливаться в «русскую религиозную философию», то есть в стенания про Суламифь, которые у нас почему-то зовутся песнью, а political theory на русский просто не переводится. Однако же русские видели совершенно четко: конкретная теория не важна. Как Дьёрдь Лукач отметил еще в 1923 году, единственная действительно существенная часть марксизма – единственное, что отличает ортодоксальный марксизм от ревизий и девиаций, – это метод. А метод марксизма – наука. Учение Маркса всесильно, потому что оно верно, а верно оно потому, что строго научно.

Конечно, как знает любой, кому не повезло застать обязательный курс научного коммунизма, строгость эта весьма специфическая. В «Капитале» полно таблиц и математических выкладок, которые, честно говоря, выглядят смешно. Если физика или химия – наука, то это, конечно, нет: то, что в научном тексте было бы строгими рассуждениями, здесь не более чем метафоры. Однако это метафоры, убедительные для человека, знакомого с настоящей наукой.

Главное открытие Маркса в «Капитале» – сам Капитал, новый субъект истории, деньги для денег, преодолевшие грубую материю товарного производства. В оригинале все это сопровождается ритуальными приборматываниями про «переход количества в качество», смысл которых понять трудно. Само явление, однако, с естественнонаучной точки зрения совершенно банально. Макроскопическое и микроскопическое описание одной и той же системы – это две разные вещи: пытаться описать газ или жидкость в терминах динамики отдельных молекул, во-первых, глупо, а во-вторых, невозможно.

При этом газ в состоянии термодинамического равновесия – очень простая система, она легко описывается элементарными уравнениями, а из каких именно молекул он состоит, вообще не важно. Поэтому то, что Капитал – отдельный объект рассмотрения и отдельный субъект истории, несводимый к совокупности отдельно взятых «капиталистов», выглядит довольно ясно; так же очевидно, что ведет он себя тупо и примитивно и не подчиняется никаким человеческим законам. Наоборот, идея рассматривать общество как совокупность отдельных разумных человеческих существ выглядит невежественным бредом.

Таким же бредом, хотя и с другой стороны, выглядят попытки понимать сам Капитал как разумное существо – либо доброкачественное, Рынок, в чьих добрых невидимых руках мы плывем к всеобщей цивилизации, либо зловредное, Hochfinanz, порождение неизвестных высших измерений и/или зловещих глубин еврейской души. Да, перед нами новая форма жизни, и да, она нам враждебна хотя бы потому, что паразитирует на нас. Но это не повод считать ее чем-то возвышенным

и/или демоническим. Политология – не гуманитарная наука, не наука о человеке; непонимание этого ведет к антропоморфизму, который в данном случае граничит с идиотизмом. Когда перед тобой бактерия, полезно понимать, что это бактерия: клеточная мембрана, одна зацикленная молекула ДНК и сколько-то цитоплазмы. А никакой души у нее нет (как и «невидимых рук»).

При этом, несмотря на научность, глубинный пафос марксизма чисто революционный: Маркс открыл Капитал не для того, чтобы ему служить, а для того, чтобы с ним воевать. Конечно, из его теории немедленно следует, что никакая революция невозможна еще сотни лет, «пока не созреют производительные силы»; но, как знает любой адепт любой религии, то, что действие бессмысленно, еще не значит, что не надо его совершать. То есть парадоксальным, или, если хотите, диалектическим, образом мы видим перед собой мессианского типа религию, которая при этом вполне научна. Неудивительно, что нашим доморощенным вивисекторам она пришлась ко двору.

Само по себе это не очень интересно: мало ли за какие волшебные палочки хватаются граждане недоразвитых стран в попытке перепрыгнуть пропасть за два шага. Папуасы Новой Гвинеи, например, строят аэродромы из дерева, чтобы приманить железных птиц, полных ценным товаром (если это работает для белых выродков, то уж тем более сработает для нас, полноценных людей). История России переполнена такими аэродромами: черноморский флот, выплавка стали и чугуна, литература, парламентская демократия (дважды) и так далее. В принципе, можно считать, что марксизм из того же списка, но наука – никак нет. Наука всю дорогу была настоящая, начиная с Кибальчича, который разработал динамит практически независимо от Нобеля и делал бомбы существенно более сложные, чем все, чем владела на тот момент императорская армия. Зачем надо убивать царя, никто внятно объяснить так и не смог, но техническое решение проблемы было высшего класса.

Ту же историю мы видим в СССР: бредовая в своей примитивности политическая система, совершенно деревянный марксизм (по крайней мере, на официальном уровне), мычание вместо идеологии, но первоклассная наука.

Однако наука, как учит марксизм, – это понятие относительное, привязанное к определенной стадии развития общества (а именно к Новому времени, то есть к капитализму). Применяя этот принцип к самому марксизму, мы видим, что он четко датируется XIX веком, эпохой механической, интеллигебельной вселенной, которая работала как часы. Одинаковые начальные условия приводили к одинаковым конечным данным. Но проблема в том, что в естественных науках этот взгляд на мир устарел, причем в физике он устарел лет на сто. Мы знаем, что наш мир никакими начальными условиями не детерминирован. Мы не в состоянии узнать истинные причины событий, их просто не существует (так же, как согласно известной теореме не существует

скрытых переменных в квантовой механике). Электрон пролетает через все доступные щели сразу; все, что мы видим, – это интерференционный узор, набор вероятностей, и даже он критическим образом зависит от наблюдателя, который является частью системы и влияет на результат наблюдения. Если же электронов много, ситуация еще хуже. Вместо квантовой механики она описывается квантовой теорией поля, которая, во-первых, использует тот же математический формализм, что и статистическая физика, то есть вероятностна сразу по построению, а во-вторых, математически некорректна. Любое ее предсказание дается в виде асимптотического ряда, и, если просуммировать несколько первых членов его, получится результат, близкий к экспериментальным данным. Однако, если взять слишком много членов, ответ будет хуже, а не лучше. Если взять все члены, то ряд расходится – и в пределе получается бесконечность.

В качестве иллюстрации опишем, как современная физика понимает природу материи. Материя состоит из атомов (то есть по большей части из пустоты, но это ладно). Как учат в школе, атомы состоят из ядра и электронов, ядро состоит из нуклонов – протонов и нейтронов, а нуклоны – чему в школе уже не учат – состоят из кварков. Естественный вопрос: сколько кварков приходится на один протон? И ответ на него странный. Вообще говоря, три. Но если внимательно присмотреться, то пять, семь и так далее. (Экспериментально намерили вплоть до одиннадцати.) Причина этого в соотношении неопределенностей Гейзенберга: «смотреть внимательно» на квантовом уровне – значит облучать частицами все более высоких импульсов, то есть все более высоких энергий. В некоторый момент, по Эйнштейну, лишняя энергия превращается в материю и порождает пару кварк – антикварк. То есть настоящий ответ на наш естественный вопрос не просто неизвестен – его в принципе нет.

В применении, метафорическом, разумеется, к истории это значит, что история становится квантовой: чтобы что-то понять, надо учитывать все возможные траектории. Любой исторический нарратив в каком-то смысле верен (и в каком-то смысле неверен). В нулевом приближении общество по-прежнему можно рассматривать как газ, но это газ неклассический, и он находится очень далеко от состояния равновесия. При этом истинные действующие лица истории скрыты, вся реальная власть принадлежит тайным обществам и конспиративным группам. Чем больше у группы власти, тем более она засекречена. Однако секретность всегда работает в обе стороны, то есть по-настоящему влиятельные силы не имеют никакой адекватной информации ни о чем, в результате чего результаты их деятельности неотличимы от хаоса. Президента Кеннеди убили двадцать три стрелка, которые стреляли с сорока шести точек одновременно; пытаться выяснить, как и зачем оно было на самом деле, бессмысленно, потому никакого «на самом деле» в природе нет. Как хотим, так и было (если достаточно сильно хотим). Искусство историка в том, чтобы не хотеть

слишком сильно, не упускать из виду менее вероятные и менее очевидные альтернативы и находить паттерны там, где их на самом деле на фундаментальном уровне нет.

*

Институт был основан академиком А.А.Крупицей в конце 1938 года в Москве, примерно тогда же, когда Отто Хан в Берлине открыл распад атомного ядра. Чего хотели от Института партия и правительство, я не знаю, но, в общем, могу догадаться. Чего хотел сам Крупица, могу только гадать. Анатолий Александрович был человеком властным, но сложным, с неожиданными поворотами на каждой шагу. Режим, в котором с самого начала функционировал Институт, можно метафорически описать с помощью явления асимптотической свободы, открытого несколько позже Д.Гроссом. Оказывается, что многие частицы – например, упоминавшиеся уже кварки – парадоксальным образом взаимодействуют между собой тем слабее, чем ближе они друг к другу находятся. На очень маленьких расстояниях частицы как будто не взаимодействуют вообще, находясь в состоянии идеальной свободы. Однако, когда расстояние увеличивается, притяжение становится сильнее, и в некоторый момент образуется потенциальная яма, из которой частица в принципе не может выйти. По-видимому, хотя количественной теории до сих пор нет, это объясняет, почему свободных кварков никто не видел, – попытка вырвать кварк из нуклона силой требует столько дополнительной энергии, что в результате опять образуется пара кварк – антикварк и пять кварков собираются в нуклон и мезон.

В случае с Институтом потенциальная яма была совершенно реальной: из соображений секретности Институт построили в огромном колодце и все здания находились ниже уровня земли. Ближе всего к поверхности был Кабинет Директора, предваряемый лабиринтом из зеленого камня, который, по-видимому, как-то рифмовался со сложной внутренней структурой хозяина кабинета.

Сам Институт был выдержан в совершенно диком архитектурном стиле, по сравнению с которым весь безумный модернизм и конструктивизм 20-х годов выглядел так же скучно и квазиклассически, как поделки Тона или Иофана. Над входом висел Серп, Молот и Мозг. К кабинету директора снизу поднималась лестница, неформально известная как Дорога к Богу. В ней не было двух ступенек одинакового размера. Конфигурация жилых помещений была такая причудливая, будто за стенами скрывается настоящий лес[1]. В самые холодные и безветренные дни идеально черные фонари слегка раскачивались, и казалось, что Институт живой и дышит. Мы, впрочем, всего этого практически не замечали – было много работы.

Все время своего существования Институт работал без перерывов, днем, ночью, во время войны, всегда, причем как теоретический, так и экспериментальный отделы. Большинство экспериментов, разумеется, проводилось не в Институте, а на отдаленных полигонах по

1. Про лес это буквально правда. Декорация частью занимала территорию парка, рубить деревья никто не стал (да и не разрешили бы), поэтому прямо внутри «дома» за стенами было насколько живых деревьев. Декорацию потом снесли, конечно, деревья вроде бы и сейчас там.

причинам элементарной безопасности, и результаты этой работы до сих пор засекречены. В самом здании проводились только самые безумные опыты, которые, наоборот, небезопасно было выносить в большой мир. Здесь мы в основном следовали интуиции А.Ю.Блинова, заведующего экспериментальным отделом – человека в обычной жизни компанейского и общительного, в каком-то смысле конформиста, при этом иногда (но редко) способного на совершенно гениальные озарения, которые я никак не могу объяснить. Ему помогал Ф.М.Софронов, заведующий лабораторией акустики. Из странных опытов, которые они делали, хочу вспомнить модель оргонного аккумулятора по В.Рейху, который, как очевидно любому физику, в принципе работать не может, но который тем не менее был впоследствии изъят у изобретателя и тотально запрещен властями США по причинам, которые неясны до сих пор. В Институте было несколько оргонных аккумуляторов разных размеров, которые активно изучались. Результат этого изучения оказался отрицательным.

Теоретический отдел, в котором я заведовал лабораторией математической физики, занимался вопросами не только прикладными, что понятно, но и чисто фундаментальными, за что следует поблагодарить Крупицу.

Важно, что фундаментальные исследования проводились не по остаточному принципу, а всерьез, без какой-либо скидки на сложные обстоятельства и ограниченность средств, и даже во многом опережали мировой уровень.

Хорошо помню, например, доклад нашего молодого, бесконечно талантливого сотрудника А.И.Ефимова о гомологической зеркальной симметрии для некомпактных кривых, прочитанный в начале 1942 года, когда Институт был укрыт мешками с песком от зажигательных бомб, а в институтском буфете была только лендлизовская тушенка и черный хлеб. (Через несколько месяцев Саша Ефимов ушел на фронт и погиб под Сталинградом, его работа осталась недоделанной.) Помню также пионерские работы Н.С.Маркаряна по р-адической теории Ходжа, тогда совершенно не понятые и сильно опередившие свое время (совсем недавно часть идей Маркаряна получила развитие в работах филдсовского лауреата П.Шольце).

Свобода выбора направления была практически абсолютной, мы могли играть в любые игры под благосклонным взором директора, который день и ночь смотрел на нас сверху, из своего кабинета, где всегда горел свет.

Впрочем, не только директора.

Кто в правительстве курировал Институт, я не знаю, скорее всего, Берия, но я лично его в Институте не видел. Однако непосредственный куратор из органов безопасности присутствовал в Институте с самого начала. Его звали Владимир Андреевич Ажиппо.

Пределы асимптотической свободы выясняются экспериментально, надо просто попробовать достаточно далеко отойти в сторону. Мне

как-то не приходилось (по-видимому, я слишком люблю комфорт). Другие получали по полной программе. Никита Маркарян в 1952-м был разоблачен как шпион разведок, арестован и где-то сгинул. Андрей Семенович Лосев, наш замечательный теорфизик, формально от репрессий не пострадал, но по факту оказался под таким сильным давлением, что был вынужден покинуть Институт. Работа, которую мы с ним пытались сделать, – переработка оснований квантовой теории поля на современном математическом языке гомологической и гомотопической алгебры – оказалась не сделана, о чем я сейчас жалею.

То время вспоминается в целом как жесткое, но одновременно чистое: постоянный холод, четкие линии, темные тона, визуальное поле, совершенно свободное от излишеств, и какое-то спокойствие, что ли. Наверное, мы просто были моложе.

Крупица умер в 1953 году, на пару месяцев пережив Сталина. Меня назначили и.о. директора, в каковом качестве я и пребывал три года. В июне 1956-го меня утвердили в должности и я стал директором Института. Мне было 45 лет.

Кто-то, не помню кто, окрестил эти несколько месяцев в 56-м году – от XX съезда до венгерского восстания – реабилитансом: короткое, возможно, последнее в советской истории время надежд. Институт застыл и расцвел. В результате капитального ремонта качающиеся черные фонари были заменены на крестообразные неподвижные структуры, а темно-зеленая краска на стенах жилых помещений сменилась бредовыми роскошными обоями в стиле ар нуво. В Институте появился самиздат, самый разный, от «Песен Билитис» в дореволюционном переводе до «Преданной Революции». На столе в гостиной вместо журнала «Огонек» лежал альманах «Москва». За окном стояло жаркое лето, казавшееся бесконечным.

По моей инициативе общее направление исследований, проводимых Институтом, несколько изменилось.

Я рассуждал так. В результате тяжелой и долгой работы многих людей, нас в том числе, непосредственная военная угроза самому существованию СССР отодвинулась; было ясно, что у нас есть как минимум десять лет передышки.

Было столь же ясно, что глобальное противостояние двух систем никуда не ушло, мы в нем по-прежнему проигрывающая сторона и, если мы не используем десять лет с толком, перспективы печальные. Однако в чисто материальном плане – с точки зрения вещей, которые требуют заводов, электростанций, конвеерного производства, – у нас достаточно хороший задел. Проблема в новых угрозах, которых раньше не было: из грубо материальной сферы противостояние переместилось в сферу восприятия, в сферу идей. Новым рубежом обороны и новым объектом наших исследований стал человеческий мозг.

Надо сказать, что, хотя мы об этом не знали, к похожим выводам пришли и наши современники на Западе, по крайней мере, некоторые из них. Именно тогда во Франции была сделана, пожалуй что,

единственная успешная попытка обновить безнадежно устаревший классический марксизм и, пользуясь все той же строго научной методологией, дать анализ современной общественной ситуации. Сделавшие это Ги Дебор и его коллеги из Леттристского, позже Ситуационистского Интернационала не были ни политиками, ни учеными – они были художниками (сам Дебор – кинорежиссер по профессии, Асгер Йорн, второй по важности человек в группе, – архитектор). В ретроспективе это неудивительно, потому что теперь именно художники оказались на острие классовой борьбы. Классический капитализм к этому времени избавился от первоначальной дикости и приобрел некое благообразие: периодические кризисы перепроизводства остались в прошлом, довольные пролетарии на глазах превращались в средний класс, никто больше не голодал. Никто, кроме самого Капитала, который полностью поглотил к этому времени индустриальное производство и, поскольку бактерии слишком тупы, чтобы сдерживаться, требовал новой пищи. А единственной непереваренной, не включенной в порочный круг денежного оборота частью человеческой жизни оставался «досуг», те теоретически свободные восемь часов между работой и сном, когда человек не участвует в экономической деятельности и живет «сам по себе». Однако с развитием новых медийных технологий все, чем люди занимаются «сами по себе», стало можно с таким же успехом забрать, упаковать и продать обратно с наценкой. В первую очередь секс, конечно, но не только: искусство, «человеческие отношения», политику – вообще все. По сути, саму жизнь.

Последствия такого тотального доминирования капитала довольно пугающие. Например, «отчуждение» – в классическом марксизме чисто экономическое понятие, акт отъема «прибавочной стоимости» в процессе промышленного производства – приобретает совершенно другой смысл, когда производят не макароны, а жизнь. Любое творчество становится невозможным: незачем снимать фильмы или писать книги о людях, которые не живут, а механически воспроизводят сцены из ранее снятых фильмов и написанных книг. Чуть позже это положение дел было описано и кодифицировано в официозной литературе под именем эпохи постмодерна, однако в кастрированном виде, с начисто вырезанной экономической составляющей и с претензией на философскую отстраненность и неизбежность. Сам Дебор называл новую стадию развития капитала Спектаклем, Зрелищем; чуть позже он описал ее в «Обществе спектакля», короткой, четкой, абсолютно логичной и совершенно безжалостной брошюре, без которой, по-видимому, нельзя понять современный мир.

Как и Маркс, Дебор был прежде всего революционером – в отличие от будущих теоретиков постмодернизма на сытных профессорских должностях, он описывал Спектакль как врага, с которым можно и нужно бороться. (Технически делать это предлагалось переписыванием комиксов и абсурдными лозунгами вроде «запрещено запрещать», хорошо известными по парижской недореволюции 1968 года.)

Но, как и у Маркса, у него была фундаментальная проблема: согласно марксистскому же анализу никакая успешная революция невозможна без достаточного развития производительных сил, то есть еще многие сотни лет.

Однако тут возникает интересное дополнительно наблюдение, которое в 1956 году сделать было, по-видимому, очень трудно, но которое со временем становится все более очевидным. Дело в том, что с развитием автоматизации само по себе индустриальное производство в экономике отходит на второй план. Когда фабрика работает по программе, главной составляющей стоимости становится именно программа, которую, как только она один раз написана, технически можно бесконечно копировать с пренебрежимо малыми затратами. Таким образом, экономика конвееров и заводов постепенно превращается в экономику идей, экономику знаний. В конечном счете производство целиком перемещается в область Спектакля, то есть в человеческий мозг. И здесь есть чисто биологический вопрос, вернее, два вопроса, ответа на которые мы не знаем до сих пор.

Первый вопрос: можно ли автоматизировать также и мозг, может ли мозг решать недоступные компьютеру «алгоритмически неразрешимые» задачи? Если нет, то может ли мозг быстро, за полиномиальное время, решать задачи вычислительно сложные, то есть такие, которые алгоритмически решаются только за экспоненциальное время?

Из общих соображений ответ на первый вопрос скорее отрицательный, хотя большинство работающих математиков склонны верить в обратное (см., например, замечательные книги Ю.И.Манина по этому поводу). Однако по второму вопросу шансы довольно высоки. Дело в том, что существует класс задач, которые требуют экспоненциального времени для алгоритмического поиска ответа, но правильность ответа при этом можно проверить за полиномиальное время (так называемые NP-задачи, на которых основана, например, современная криптография). Более того – что удивительно, но тем не менее верно – есть класс задач, универсальных в классе NP: любая NP-задача может быть сведена к данной за полиномиальное время. И одной из таких «NP-полных» задач является задача квантовомеханического расчета какой-нибудь молекулы (по факту практически любой – двух-трех атомов достаточно для того, чтобы полный расчет стал непреодолимо сложным). На этом обстоятельстве основан проект квантового компьютера: чтобы быстро решить сложную NP-задачу, давайте сведем ее (быстро) к задаче квантовой механики, потом – вместо теоретического расчета – просто поставим физический эксперимент и потом (быстро) проверим ответ. Поскольку квантовая механика вещь статистическая, правильный ответ с первого раза может не получиться, но не беда, будем повторять, пока не получится.

Так вот, любая химия оперирует молекулами, то есть это наука на самом деле существенно квантовая, и в этом смысле мозг, без сомнения, квантовая система. В таком случае можно надеяться,

что нейроны на самом деле работают по принципу квантового компьютера. Если так, то человеческий мозг будет, по крайней мере, в некоторых вопросах, опережать обычные компьютеры еще долгие годы.

Более того, это дает надежду на то, что производство идей, достаточно корректно и грамотно перенесенное внутрь человеческого мозга, будет существенно эффективнее классического машинного производства – правильно построенная экономика знаний развивается быстрее, чем классический капитализм, по гиперэкспоненциальной кривой, и очень скоро оставляет его далеко позади. Это и есть то самое искомое развитие производительных сил: революция не через сотни лет, а здесь и сейчас.

Разумеется, в 1956 году мы не заходили так далеко, да и технических возможностей что-либо осмысленное измерять прямо в мозгу у нас не было. Для начала мы пытались изучить, как мозг перерабатывает информацию и моделирует мир, причем в первую очередь с точки зрения языка, в надежде выйти на семантику через синтаксис. У меня были какие-то предварительные идеи о том, как все это описывать математически, весьма смутные (они и до сих пор смутные, хотя гомотопическая теория типов Воеводского – это шаг в правильном направлении). Но в любом случае сначала надо было накопить экспериментальные данные. Нам нужно было какое-то количество человеческого материала, по возможности не затронутого современной цивилизационной парадигмой, что в условиях СССР значило малые народы Севера и Сибири. Через Институт прошло некоторое количество шаманов с бубнами и прочей атрибутикой (был даже один буддийский лама). Все это порой вело к смешному непониманию. Например, профессор М.Абрамович, иностранный гость Института, минут пятнадцать восторженно объясняла мне и Н.А.Некрасову, заведующему отделом теории струн, что тибетские монахи после долгих лет воздержания и поста приобретают сверхспособности, и в частности могут нагревать снег вокруг себя. В конце концов мы не выдержали и заметили, что можем делать то же самое без всякого воздержания и поста – достаточно включить электрический нагреватель.

Романтическое желание искать альтернативы порочной современной цивилизации в экзотических примитивных культурах тогда было скорее редкостью, а сейчас стало скорее мейнстримом, но совершенно не растеряло при этом своего незамутненного идиотизма. Не то чтобы в современном мире совсем не было магии – она, конечно же, есть: она называется «наука». И она реально работает, в отличие от бубнов и воздержания. Нас совершенно не интересовали гипотетические возможности наших шаманов, в чем бы они ни состояли, – примитивная культура на то и примитивная, что все ей доступное мы можем сделать лучше и проще. Нам было важно не что пытается сделать шаман, а как или даже скорее зачем и что при этом у него в голове.

Все эти новые веяния никак не мешали главной и традиционной сфере деятельности Института: физике и математике. Напротив, 56-й год был в некотором смысле ее высшей точкой. В первый и, как потом выяснилось, в последний раз у нас появилась возможность не только приглашать отдельных гостей, причем исключительно «друзей СССР», но и организовать в Институте полноценную международную научную конференцию и позвать тех, кто нам интересен с научной точки зрения. Занимался ее организацией в основном Никита Некрасов, и результат превзошел все ожидания. Несмотря на «холодную войну», бюрократические препоны и прочие неудобства, к нам приехал выдающийся физик Дэвид Гросс, нобелевский лауреат, автор упоминавшейся теории асимптотической свободы; великий китайско-американский математик Шин-Тун Яу, лауреат всех возможных премий и в общем-то один из десяти лучших математиков сегодня в мире; такие известные физики, как Э.Верлинде, С.Чекотти, К.Бахас, и многие другие. Было много и советских ученых, среди которых хочу упомянуть в первую очередь большого и давнего друга нашего Института замечательного математика и физика профессора Самсона Лулиевича Шаташвили. Доклады делались на самые актуальные и свежие темы, иногда даже спорные – тут особенно запомнился длинный, часа на два с половиной, обстоятельный доклад профессора Верлинде о его совершенно новом взгляде на гравитацию, которую он предлагал понимать как явление энтропийного происхождения (Gravity as enthropic force). Не подвел и экспериментальный отдел. Среди прочего А.Ю.Блинов в этот момент ставил совершенно пионерский эксперимент по проверке эффекта Казимира, предсказанного квантовой электродинамикой, – две параллельные токопроводящие пластины в вакууме притягиваются с силой, обратно пропорциональной четвертой степени расстояния между ними, без каких-либо внешних источников энергии и только за счет квантовых флуктуаций вакуума. Иностранные гости Института знали теорию, но были весьма впечатлены практической проверкой.

Помимо собственно математики и физики оказалось неожиданно интересно наблюдать за тем, как ведут себя в пространстве асимптотической свободы люди, привыкшие к свободе обычной, настоящей. Оказалось, что Институт действует как объемный резонатор: все человеческие проявления усиливаются (как имеющие отношение к научной деятельности, так и не имеющие). Не обошлось без странных поступков и даже эксцессов, и было очень интересно попробовать построить количественную модель наблюдаемого явления. Сделать этого я не успел.

Реабилитанс, как известно, кончился в начале ноября 1956 года, когда после некоторого колебания венгерскую революцию было решено раздавить. Меня сняли с должности раньше. Причем в духе нового времени, не по политическим причинам и даже не за сомнительные опыты вроде приглашения шаманов, а за какую-то бессмысленную казенную невнятицу – «мелкотравчатый стиль руководства», кажется,

что-то еще в таком духе… Впрочем, мне грех жаловаться. Меня не арестовали, из Института не выгнали, оставили казенную жилплощадь и даже вернули прежнюю должность – зав. лаборатории математической физики.

Директором Института стал А.Г.Трифонов, бывший зам. директора по «общим вопросам», весьма ловкий, но совершенно бессмысленный советский бюрократ, хотя человек неглупый, образованный, незлобный и любящий жизнь (в основном в ее материальном изводе: покушать, выпить, залезть секретарше под юбку). Вот примерно такая жизнь в Институте и началась.

*

В принципе, на этом история должна была бы закончиться – в дальнейшие двенадцать лет в Институте не происходило строго ничего (кроме того, что мы старели, тупели и понемногу превращались в пародии на себя). Однако есть довольно неожиданный постскриптум.

Когда я говорю «строго ничего», я имею в виду «ничего существенного» – формально жизнь шла, как и раньше. Трифонова хватило на то, чтобы очередной раз отремонтировать здание и поменять мебель, но, как любой нормальный бюрократ, больше всего он ценил инерцию и продолжал все, что было до него, в меру собственного понимания. К нам приходили молодые сотрудники, мы их учили физике и математике. Я начал приглашать в Институт алтайских шаманов и лам – ну замечательно, он продолжил с представителями других конфессий; в Институте толклись какие-то невнятные попы и даже приезжал один раввин из Израиля, где-то за год до Шестидневной войны. Экспериментальный отдел тоже что-то такое делал. Блинов увлекся идеями прямой электромагнитной стимуляции мозга и лет десять обещал вот-вот построить «Шлем Бога» (я так и не выяснил, что он имел под этим в виду). Так же по инерции нас продолжали курировать органы и периодически поставляли нам данные, полученные разведкой.

Разумеется, в стране в целом происходило то же самое: совершенно ненулевые достижения как в экономике, так и в технологиях, но сделанные по инерции, в ходе движения вниз, после точки невозврата, пройденной в момент реабилитанса. Можно, конечно, спекулировать, что могло бы быть? Например, что, если бы Хрущев не испугался довести реабилитацию до конца и, скажем, напечатать «Преданную Революцию» миллионным тиражом? Но все это сослагательное наклонение. По факту десять, даже двенадцать лет передышки были полностью потеряны. А мир вне СССР при этом развивался невероятными темпами, изменился до неузнаваемости, и в новом мире места для СССР не осталось.

Ситуация стала критической в 1968 году, году больших потрясений вроде упоминавшейся выше как бы революции в Париже в мае и параллельных процессов в США и в других европейских странах, в частности в Чехословакии. Последнее касалось СССР прямо и, как

известно, было раздавлено на корню. По-видимому, где-то в верхах довольно маразматического уже советского руководства таки созрело желание проснуться и что-то делать. Института это коснулось немедленно и непосредственно: чуть ли не на другой день после оккупации Праги Трифонова сняли за аморалку, а директором Института стал В.А.Ажиппо, наш бессменный куратор по линии госбезопасности, к этому времени уже генерал-майор.

Человеком он оказался очень умным, бесстрашным, отлично понимающим собственные ограничения и крайне внимательным к другим – прежде всего к нам, научным сотрудникам.

Практически одновременно с назначением Владимира Андреевича – причем я до сих пор не знаю, совпадение это или нет, – разведка доставила нам очень интересный экспериментальный материал.

В принципе, это было просто выполнение запроса, который оставлял еще я в свою бытность директором, запроса на интересных представителей примитивных культур (грубо говоря, шаманов). Шамана нам и привезли, причем из-за границы, откуда-то из Перу. Однако вместо бубнов и веточек данный конкретный шаман, у которого, как потом оказалось, была еще и степень кандидата медицинских наук, использовал реально действующее психоактивное вещество.

Опять-таки сами по себе психотомиметики – вещь сильная, но скорее бессмысленная. Мы основательно изучили их еще лет за десять до описываемых событий. Фундаментальный механизм действия на самом деле очень простой: вещество вмешивается в нормальный цикл того или иного нейромедиатора, в результате чего в мозгу испытуемого возникает множество непредусмотренных положительных обратных связей и отключаются многие обычно действующие механизмы торможения. Элементарные, чисто механические фосфены становятся устойчивыми галлюцинациями, и то же самое происходит со всеми психическими функциями, включая высшие. На практике испытуемый полностью теряет способность к какой-либо деятельности – потеря способности к различению приводит к полному параличу воли, что дает возможность использовать препарат как боевое отравляющее вещество (но это довольно глупо, так как людей дешевле и проще просто убивать с помощью фосфорорганики). Кроме того, некоторые из испытываемых ощущений субъективно приятны, что дает возможность использовать препарат в рекреационных целях. При этом ощущения могут быть и весьма неприятными, то есть использование психотомиметиков весьма рискованное дело и, если стоит задача просто добиться эйфории, лучше использовать героин.

Однако мы получили не только вещество, но и мастера по его применению, или, с другой стороны, не просто очередного первобытного шамана, но шамана с фармакологическим аналогом атомной бомбы. Это оказалось интересно.

Само по себе вещество (экстракт лианы Banisteriopsis Caapi) хорошо известно и много раз описано; известный американский литератор

У.С.Берроуз внимательно изучал его еще в 40-х годах и в 1967 году опубликовал результаты исследований в книге (The Yage letters). Однако главное, определяющее свойство психотомиметиков – это что они не имеют собственных свойств: результат опыта полностью зависит от того, кем и над кем он проводится. Осознавая это, мы приняли решение в качестве испытуемых выбрать самих себя: не литераторов, не этнографов, а реально работающих математиков и физиков, не склонных к романтизации чего бы то ни было и натренированных автоматически отличать разумное от бредового и реальность от кажимости. Таким образом, я неожиданно получил возможность узнать ответ на свой старый вопрос: что в голове у шамана, каков его мир, как он его видит? Не то чтобы прямо узнать, но увидеть внутри собственной головы.

Здесь я хочу напомнить читателю про обсуждавшийся выше квантовый характер любой настоящей истории и про роль наблюдателя. В принципе, это было важно и раньше – я рассказываю историю Института так, как видел ее сам, другие, возможно и даже вероятно, видели нечто совершенно другое. Однако теперь становится не вполне ясно, даже кто такой этот «я». Я теперешний, пишущий этот текст? Или я, каким я был в 68-м году, или нечто среднее и синтетическое? И, если на то пошло, кто пишет этот текст – я теперешний или я, каким я был в 68-м году? Расщепление и исчезновение эго, вернее, осознание его иллюзорности – это один из первых и самых банальных эффектов сильных психотомиметиков; ничего неожиданного здесь нет, но полезно про это помнить.

Эксперимент продолжался три дня. В результате его я понял (причем с абсолютной четкостью и уверенностью, которую также дают психотомиметики и которая обычно возможна только в математике, науке о том, что можно знать точно) некоторые важные вещи.

Про самые важные из них я вам ничего не скажу.

Были чуть менее важные – например, истинная, глубинная сущность моего друга Леши Блинова (Проводник).

Наконец, где-то на нижней ступени этой неформальной лестницы (у которой, отмечу сразу, не было двух одинаковых ступеней) нашлась вещь, субъективно не слишком важная, но объективно полезная: я понял, как, когда все уже, казалось бы, проиграно, мы можем тем не менее победить.

Буддизм, который сентиментальные граждане западной культуры считают чем-то добрым и мягким, на самом деле просто инструкция по самоубийству (что во вселенной, основанной на реинкарнации, дело почти невозможное). В исходном виде он полностью противоречит любой форме организации общества и потому практически вымер (у хинаяны настолько дурная репутация, что ее для приличия переименовали в тхераваду). Спасло его превращение в Махаяну, Большую Колесницу, которую на Западе также воспринимают как слащавый моральный принцип: нехорошо спасать себя, пока не спасешь других. На самом деле морали тут никакой нет, мораль – это продукт

врожденного христианского лицемерия. А есть закон природы, основанный на тождестве Брахмана и Атмана, себя и мира (каковое тождество довольно очевидно, особенно под психоделиками). Технически действительно, невозможно уничтожить (то есть освободить) себя, не уничтожив (то есть освободив) весь мир. Мне в момент опыта было 57 лет; я всю жизнь прожил с женщиной на двадцать лет младше себя и так и не завел детей; все мои важные начинания кончились ничем. Личного спасения не просматривалось. В качестве компенсации я понял, как спасти Институт и страну, которая его создала.

Понимание, даваемое психотомиметиками, быстро выветривается, но сразу после эксперимента я имел несколько длинных и подробных бесед с директором Института. Вот основные тезисы.

В соревновании двух систем СССР очевидным образом проиграл. Запад уже четверть века стабильно развивается по обычной капиталистической экспоненте и, более того, постепенно переходит от индустриальной экономики к экономике знаний. СССР по-прежнему следует идиотской сталинской догме о выплавке стали и чугуна, развивается неустойчиво и, кажется, вообще собирается перейти к экстрактивной экономике, которая даже теоретически развивается медленнее экспоненты и имеет потолок. Переводить страну на обычную капиталистическую модель развития уже поздно, мы в лучшем случае продолжим отставать чуть меньшими темпами. Однако – именно в связи с экономикой знаний и переходом к постиндустриальному производству, производству идей – у нас есть уникальная возможность наших конкурентов не только догнать, но и перегнать, похоронить, закопать и оставить гнить на свалке истории. Возможность эта дается испытанным нами препаратом и позволяет напрямую стимулировать главное средство производства в теперешнем мире – человеческий мозг.

В применении препарата, к сожалению, критически важна полная добровольность, а также методика. Но примитивную методику нашего перуанца легко можно упростить, усилить и стабилизировать (в тот момент мне было совершенно очевидно, как это сделать). Теоретически это может сделать кто угодно, а на практике наши враги этого делать не будут: они и так развиваются вполне успешно, капитализму не нужны конкуренты, сильные психотомиметики, скорее всего, вообще запретят (что действительно вскоре и произошло).

Парадоксальным образом именно у нашей страны с ее идиотской, доставшейся от Сталина политической системой, одновременно жестко-иерархической и полностью волюнтаристской, есть шанс использовать открытие по полной.

Начинать надо сверху вниз (Ажиппо, который понимал ситуацию куда лучше меня, без колебаний предложил начать с самого верха). Дальше потребление препарата расширяется вниз по уровням иерархической пирамиды и в конечном счете достигает всего населения, после чего пирамида схлопывается и оказывается не нужна. Не помню сейчас, как именно мы предполагали обеспечить добровольность

на последнем шаге… кажется, предлагалось временно запретить алкоголь. Так или иначе был набросан примерный план, причем на заметное время вперед и с не вполне очевидными предсказаниями. Предполагалось, что первый этап займет лет пятнадцать, после чего СССР, скорее всего, прекратит свое существование как политический субъект (но распространит, пока неявно, свои идеи далеко за пределы бывших своих границ). Еще лет через пятнадцать предполагалось восстановление его в каком-то виде, на новой основе. Еще через пятнадцать-двадцать лет влияние СССР – вернее, того нового общества новых людей, в которое он морфирует, – станет тотальным, и мы начнем реально, хотя и неявно, управлять событиями по всему миру (по крайней мере, в демократической его части, то есть на территории нашего теперешнего врага).

С этим планом директор Института пошел к начальству и, насколько я понимаю, получил одобрение – по крайней мере, план начал реализовываться. В частности, для первоначальной отработки методики применения препарата в Институт была завезена контрольная группа молодежи в хорошей физической форме, средних умственных способностей и моральных качеств. Дебилов никто не предлагал превращать в гениев, но было важно отработать технологию именно на обычных людях, примерно того же интеллектуального уровня и душевного склада, что руководство страны.

Я был не то чтобы счастлив, но доволен. Это было неясное время, лихорадочное и нервное, время обостренных чувств и бесконечной усталости. Наши новые испытуемые поселились в общей коммунальной квартире и вели себя странно, чтобы не сказать агрессивно. Я продолжал думать над планом и в некоторый момент обнаружил важное дополнительное обстоятельство.

К этому моменту мне была уже вполне очевидна квантовая природа ожидаемого радикального ускорения мозговой деятельности, и встал все тот же вопрос о наблюдателе. Собственно, именно поэтому СССР предполагалось в некоторый момент распустить. И именно поэтому Дебор в 1972 году распустил Ситуационистский Интернационал: если вы хотите, чтобы ваши идеи были у всех в головах, вы не должны их контролировать; лучше всего вообще отойти в сторону и сделать вид, что вас нет и никогда не было. Однако на квантовом уровне все хуже. Квантовая система является действительно квантовой, только пока ее никто не видит. В момент наблюдения волновая функция схлопывается, коллапсирует, кошка Шрёдингера оказывается мертвой, и вы ничего не выиграли – наоборот, у вас на руках труп. Наблюдатель не просто должен отойти в сторону и не вмешиваться, он не должен даже и наблюдать. В принципе, для того чтобы вся затея имела смысл, наблюдателя чисто физически не должно быть.

Проверив и перепроверив свои выводы, я пошел с ними к Владимиру Андреевичу, и я очень благодарен ему за то, что он меня выслушал и услышал.

В соответствии с планом 8 ноября 1968 года все сотрудники Института, как научные, так и вспомогательный персонал: охранники, дворники, повара, официантка Вика из буфета, а также члены их семей, жены, дети – в общем, все проживающие на территории были забиты насмерть топорами и дубинками, а сам Институт был полностью разрушен (все это руками наших так называемых испытуемых, которые после этого тоже были убиты).

*

Дальнейшее я помню нечетко.

Израильский раввин утверждал, что согласно лурианской каббале в иудаизме тоже существует реинкарнация, но не для всех. Души, которые работали над собой недостаточно и не могут увидеть Эйн-Соф, вопреки собственному желанию посылаются обратно, в мертвый телесный мир, на второй (третий, четвертый) круг. Моя душа где-то болталась примерно четыре месяца, заметно больше сорока дней, положенных тибетской книгой мертвых, но Эйн-Софа очевидным образом не достигла. 15 декабря 1969 года я вернулся в телесный мир. Ну и пребываю в нем до сих пор.

Саша Ефимов доделал свою работу по зеркальной симметрии для кривых и недавно рассказывал ее на семинаре в Математическом институте им. В.А.Стеклова, где мы оба работаем. Леша Блинов живет в Лондоне, Никита Некрасов – в Стони Бруке. Андрея Семеновича Лосева я периодически вижу в Москве – реже, чем хотелось бы, – и мы все пытаемся, с переменным успехом, продумать основания квантовой теории поля на языке современной гомологической и гомотопической алгебры, который мы теперь понимаем несколько лучше. Что из этого получится, покажет время (которого, впрочем, осталось не так уж много).

Максим Марцинкевич, безусловный и крайне эффективный лидер наших условных испытуемых в 1968 году, сейчас в тюрьме и вряд ли выйдет из нее до падения теперешнего режима. Мне кажется, что после падения режима его ждет большое политическое будущее.

Владимир Андреевич Ажиппо умер от сердечного приступа летом 2017 года.

Что стало с Институтом, мне сказать трудно. Из общих соображений, система в состоянии асимптотической свободы не может просто распасться на составные части – я бы скорее ожидал, что, взорвавшись, она разлетится в самые разные стороны мириадой собственных микроскопических копий, каждая из которых будет тем не менее отражать целое в соответствии с голографическим принципом, нести его зародыш. Ничего подобного я не вижу, но, собственно, и не должен был бы увидеть. По факту Институт, как мы его знаем, оказался ограничен не только в трех пространственных измерениях, но и в четвертом, временном, и заглянуть в него теперь можно только с помощью памяти, которая слишком слаба и ненадежна. К счастью, есть паллиатив: часть

истории Института, некоторые срезы ее оказались зафиксированы на твердых носителях и доступны для изучения. Квантовый характер истории виден здесь в полную силу: она разделяется на совершенно независимые нити, в зависимости от выбора наблюдателя, и хотя эти нити переплетаются и образуют сложные конфигурации, непосредственно друг с другом они не взаимодействуют. На настоящий момент примерно пятнадцать из них удалось вычленить и отчасти распрямить; они переведены на кинопленку и их можно просто посмотреть на экране (о чем, собственно, проект «Дау»). Существенно большее количество нитей переплетено слишком тесно, и их можно отслеживать только с помощью специальной техники (о чем проект «Дау-диджитал»).

В ретроспективе Институт – как и страна, которая его создала, – сам по себе был одним большим экспериментом, поставленным неизвестно кем и неизвестно зачем, в поисках если не смысла, то, по крайней мере, языка. Что из этого получилось и получилось ли что-нибудь, не мне решать. ◆

Александра Смолина

РАСТВОРИТЬСЯ В «ДАУ» СЛЕДУЕТ ПОЛНОСТЬЮ

Александра Смолина – художник по костюмам, окончила факультет сценографии Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И.Мухиной. Принимала участие в создании фильмов «Дон Сезар де Базан» Яна Фрида (1986), «Концерт для крысы» Олега Ковалова (1994), «Время жатвы» Марины Разбежкиной (2003), «Простые вещи» Алексея Попогребского (2005) и других. Для проекта «Дау» Смолина создала уникальный архив костюмов, состоящий из более сорока тысяч предметов одежды.

2006 год, декабрь, сижу на премьере романтического «Сирано», спектакль идет к концу, время позднее, и вдруг, в самый разгар объяснений Сирано и Роксаны, мой телефон под каблуком начинает жужжать. Я, сидя в ближнем ряду, стараюсь не реагировать даже на одиннадцатый раз. Аплодисменты, цветы, поклоны, и я могу наконец прочитать, чего добивается от меня второй режиссер «Ленфильма» Наташа Чаликова. (В поисках художника-постановщика по костюмам среди других мою фамилию назвала директор Валя Горошинкова.) Вот на такой высокой и напряженной ноте возник в моей жизни «Дау». Жизнь и смерть.

На следующий день прихожу на студию, в коридоре стоит интеллигентный молодой человек (парень/мальчик) в роговых очках, и достаточно одного взгляда: совпало. Дают они мне с продюсером сценарий, сажусь читаю: «Дау проходит по улице. Перед ним падает колокол». Все! Но читаю я это долго, долго – ведь сценарий дело серьезное. Все предельно просто: позвонили, пришла, назначили. Только потом я узнала, что была в кастинге художников-постановщиков по костюмам двадцать первая. 21. Очко.

Все лихо сразу завертелось-закрутилось, работа в кино всегда круглосуточна, стремительна и оперативна, спасибо реакция у меня моментальная, тряпку подхвачу еще в полете; без всяких сомнений и без всякой оглядки бросилась я в это море-окиян, в эту глубокую реку «Дау».

Костюмный департамент с самого начала был огромным: создать надо было тысячи и тысячи костюмов разных периодов. Много было и нас, художников-постановщиков по костюмам. На разных многолетних этапах мы все работали и вместе, и порознь. Больше всего мне

пришлось отвечать за ленинградский блок: многотысячный люд требовал очень большой отдачи. Ответственность колоссальная. «Зиму» мы снимали у Спаса на Крови, «Весну» – напротив Летнего сада, пространства огромные. Здесь мы были вместе со Стефанией Граурогкайте (одевала Теодора и некоторых героев) и Любой Мингазитиновой (она отвечала за военный костюм). В Харькове появились Ира Цветкова, Оля и Лена Бекрицкие. Кроме «Института» мы все одевали зрителей в «Цирке», массовку и групповку в «Аэродроме», но сначала создавали «Бал».

Сделать надо было тысячи и тысячи костюмов (а не единиц костюма) для так называемого ленинградского блока (это 1928 год) в цветовой гамме Павла Филонова. Важно было соблюсти пропорции в общей картине: желтых костюмов столько-то процентов, синих и красных столько-то, белых, черных… Надо сказать, что такие сведения могут быть только у специалистов, нам очень помог художник-постановщик по декорациям «Дау», известный петербургский художник Борис Шаповалов. Многотысячные цветные сцены в Петербурге мы сняли. Через некоторое время – прошли один или два года? – звонит Илья Хржановский уже из Харькова, приглашает оформить сцены «Бал», «Цирк», «Аэродром», декорации к которым делает художник-постановщик Денис Шибанов.

Команда художников-постановщиков по костюмам на «Дау» большая, все разные и интересные, руководила художественным департаментом продюсер Александра Тимофеева, она проделала свою колоссальную работу тонко и блестяще. Все увязать в общем знаменателе, договариваться с многочисленными ассистентами, костюмерами, швеями, вязальщиками, шляпочниками, другими мастерами и исполнителями удалось деликатно и толково. И все было сделано в срок. В Харькове блок начинался с 1930-х годов, костюмами занимались художник Люба Мингазитинова, мне довелось делать костюмы к сцене «Бал», это 1932 год, что значит – другой силуэт, другой крой, другие фактуры, нежели в ленинградском блоке. В историческом кино важно это соблюдать, иначе не будет доверия зрителя, на всем должна быть точная печать времени. Очень важно выявить характер персонажа, но при этом придерживаться общего решения; когда удается превратить стоящего перед тобой артиста в образ, появляются крылья.

Персонажи фильма не могут не меняться с 20-х по 60-е годы – это же целая эпопея. Любовь и измены, встречи и расставания, поиски и находки, работа и отдых, созидание и разрушение, нежность и ненависть, жизнь и смерть – все это есть в «Дау»-саге. Гримеры под руководством Кати Эртель потрудились колоссально. Теодор Курентзис, Радмила Щеголева да и все герои «Дау» претерпевают внешние изменения.

Илья Хржановский поставил задачу сложную: в легкой сцене «Бал» тяжесть атмосферы 1932 года в костюме должна передаваться и через маски. Я представляла, какую тот или иной персонаж мог сделать себе маску, должна была найти сподручные материалы для своего

карнавала, и из этих сермяжных деревяшек, бумаги, картона, тряпок, овчины, старых чулок, сломанных зонтов, дырявых ведер и прочая мы делали некие объекты. Когда решаешь ту или иную костюмную задачу, придумываешь видеоряд, конечно, с теми создателями, кто этой сценой в фильме и занимается. Обсудив все изначально с режиссером, выясняем с художником-постановщиком по декорациям цветовую и световую палитру пространства, ритм, фактуры, с оператором-постановщиком – движение, свет да и цвет тоже (все мы знаем, как им сложно следить за белыми, красными, синими пятнами). Главного героя художник по костюмам Стефания Граурогкайте одела в очень красивого красного цвета пиджак. С операторами-постановщиками в Петербурге (Мануэль Альберто Кларо) и в Харькове (Юрген Юргес) найден был общий язык – мы же все одна команда, значит, должна быть координированность действий.

Был у меня еще и «Цирк», там костюмы для кордебалета 50-х годов обрамлены перьевыми хвостами и кокошниками. Плюшевые цирковые купальники вкупе с длинными, выше локтя, плюшевыми же перчатками – этакие кошечки – в сочетании с птичьим длинным опереним получились вполне прикольно. Ну и время было такое.

В Харькове, как и по всем городам и весям, где приходилось работать, выискивала нужное на блошиных рынках, у бабушек в сундуках, в секондах, плюшевые скатерти и даже старые знамена высматривала по Домам культуры и бывшим Красным уголкам, за индюшачьими перьями моталась почти по всей Харьковской области, так как был не сезон. А дальше в ход шли тесьма, лоскутки, красители, все нужно было сначала дезинфицировать, потом отмывать – представляете себе мешки с перьями для двадцати кордебалетных костюмов? А хвосты были ого-го какие, более полутора метров, больше павлиньих. Потом надо было спреить, красить, высушивать, каждый хвост монтировать перышко к перышку, при этом обогащать фактуру другими материалами, иначе скучно. Но самое трудное было найти такую конструкцию – из проволоки, прутьев, – которая работала бы как нужно – чтобы она поднималась, опускалась, крутилась, вертелась. Нашли.

Костюмы лампочковых цирковых мотоциклистов создавать было тоже интересно: делать их и носибельными, и немного «космическими», и в финансы уложиться. Чтобы лампочки зажигались в нужных виражах и горели ярче при увеличении скорости, чтобы перед зрителями был такой световой вихрь, надо было придумать маленький и нетяжелый трансформаторчик.

Так получилось, что костюмы к «Цирку» я создавала под боком Института. Поскольку сам Институт я не одевала – там работали художники-постановщики по костюмам Ира Цветкова, Люба Мингазитинова, Оля и Лена Бекрицкие, – то для меня этот фантастический красивый советский объект был неким айсбергом в нашем океане, неизвестным и неизведанным. Очень много было ежедневной и ежечасной работы, поэтому погостить в Институте довелось раза три, наверное. Но это

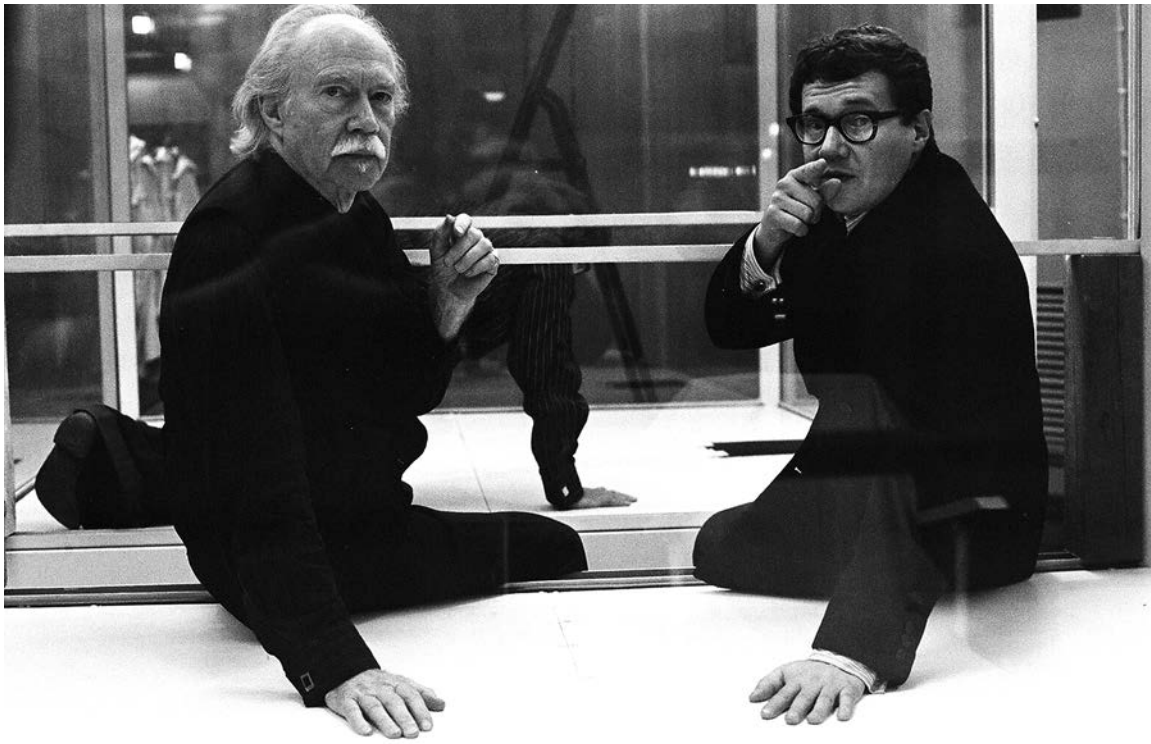
было незабываемо! Илья Хржановский и Денис Шибанов придумали и создали грандиозное. При этом продумано было все до мелочей, и когда ты туда шел – через вахту, контроль, проверки, сдачу мобильника, обмена денег и т.п. (хорошо, что у меня, очкарика, очки были аутентичные), – то вместе с костюмными деталями менялся и твой настрой. Натягиваешь чулки 50-х годов и понимаешь, насколько все неизящно и неудобно, как этот жесткий ворот жакета трет шею – тут нехорошо и там не так. Вспомнилось даже, как в школе учитель математики заставил снять колечко прямо на уроке перед всеми, мое пребывание в пионерлагере, где были строгости, построения, линейки и всякие «Зарницы». «Волосы седые на головке детской…»

Реконструировать историческую реальность мне, однако, не приходилось: мы ведь не музейный фон на экране создаем, была дана вольному воля со знанием всякого исторического материала (мы все учились понемногу) отвечать на поставленные Хржановским высокохудожественные задачи. И 20-е, и 30-е, и другие годы представлены так, как задумал режиссер-постановщик. При этом мне без придумок, без какой-то фантазии неинтересно делать ничего, и, конечно, в «Дау» можно было предлагать и воплощать такие варианты, которые до этого нигде не встречались.

С самого начала, еще в далеком 2006-м, мне было ясно, что мощь в том сценарии, который мне дали читать, будет превращена в нечто большее, нежели просто фильм в обыкновенном, общепринятом его понимании. У меня достаточно интуиции. Она меня и на этот раз не подвела: то, что было явлено в январе-феврале 2019 года в Париже – а это только премьерные показы «Дау», – было колоссально. Другая реальность. Другие координаты существования.

Поначалу и в Берлине планировались такие же масштабные просмотры-погружения, но странные берлинцы отказались от права первой ночи – трудно людям выйти из зоны комфорта, а это обязательно нужно делать, чтоб не пропасть. В «Дау» следует полностью раствориться, тогда ты, может быть, поймешь что-то еще и про сегодняшнего себя, и про людей, про жизнь, про мир вокруг. Еще, еще, еще.

Сила Хржановского в том и состоит, что он сумел все это придумать, собрать воедино и пустить корабль «Дау» по волнам. Илья Хржановский теперь главный мой режиссер. Он умеет создать такую творческую обстановку, что делаешь все, что ты можешь, и еще чуть-чуть. ◆



БУФЕТ

Зара Абдуллаева

БЕЗ НАЗВАНИЯ

Нам нужна новая идея. Возможно, она будет очень простой. Сумеем ли мы ее распознать?

Сьюзен Зонтаг. «Театр и кино»

Такого единодушия – с поправкой на времена и нравы – не было, наверное, со времен хождения в списках текста «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева. Тогда все-все: философы, филологи, забулдыги и друзья кролика – восхитились поэмой залпом, как теперь очень разные люди – «Дау». Тех, кто «романа не читал», но высказался неодобрительно, в расчет не берем. Как пену дней.

Однако если «Дау» – художественная небывальщина, то она не вызвала даже краткосрочного замешательства. В такой ситуации надо бы смолчать или найти способ говорения. Запнуться. Сделать паузу. Не стрелять словами. Исключить кавалерийский наскок. Не расплескать напряжение. Отсрочить разумение, как писал Ханс-Тис Леман в статье «О желательности искусства непонимания». Иначе «Дау» останется художественным событием, а не событием-разрывом, отменяющим прежние «отражения» советской цивилизации. А также традиционные репрезентации непристойности, антропологической практики, трансгрессии, персонажности, достоверности и так далее. Так Зощенко полагал, что после революции невозможно писать, будто ничего не произошло. Так история «Дау» переизобретает наш опыт восприятия.

Этот опыт ни расшевелить, ни узаконить и знаменитым призывом 60-х – «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства», – столь, казалось бы, причастным к миру «Дау».

Вненаходимость этого художественного проекта, стилизованного и гротескного, с тщанием и свободой воссозданного художником Денисом Шибановым, предполагает «крушение понимания» (Леман). Но оно не отменяет познания задним числом.

Удивительно, что «Дау» не имеет отношения к совриску, именно поэтому не является архаическим искусством. Удивительно, что именно искусственная, герметичная среда и специальная атмосфера стускленных ламп и операторского света, в которых прижились ученые, домработницы, гэбэшники, буфетчицы, дворники, истопники, художники и так далее, обеспечили спонтанную драматургию (хоть и очень выверенную монтажом) и стихийную, однако поднадзорную материю фильмов «Дау». Контроль над самостийными микромирами – метод этой хрупкой, самовоспламеняющейся и текучей макропостройки.

*

Кто-то обмолвился, поминая Ахматову с Бродским, о величии замысла Ильи Хржановского. Я бы уточнила: рискованный эксперимент над человеческим материалом реализовался в новой поэтике. А поэтика, как завещал Михаил Михайлович Бахтин, должна исходить из жанра. Какого жанра в данном случае – вопрос открытый. Но ответ на него отчасти можно расслышать в реплике чеховского персонажа: «Я хоть и маленький человек… но и у меня в душе свой жанр есть». Так, например, финальная (после агонизирующей эротики) молитва в сортире дворника Валеры, соблазнившего дворника Сашу, могла пробудить желание написать эссе о «Святом Валере» (по аналогии с книгой Сартра «Святой Жене»). Вместо этого просто замечу, что мольба, в которой склоняются компартия, СССР, Господь и грехи пасынка нашего времени, «грандиозней святого Писанья».

Жанр как тип социального поведения человека. «Жанр уясняет действительность; действительность проясняет жанр»; «Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое, притом… существенно, тематически завершать, а не условно-композиционно кончать» (П.Н.Медведев).

Разомкнутая структура вереницы фильмов «Дау» тематически завершена («Дегенерация», «Дегенерация-2»). Но за разгромом Института и гибелью людей следует «Регенерация» – психоделический (под воздействием зелья перуанского шамана) трип героев, пребывающих отныне и вовеки в параллельных и пересекающихся вселенных, которые не поддаются условно-композиционному завершению. Конец утопии очевиден. Но и композиционный сквозняк не унять.

*

Когда-то переводчица немецкого языка, посмотрев «Модели» Зайдля, поразилась: «Для документального кино они ведут себя чересчур естественно». Это не парадокс. Но странно, что темы, привычные пристройки, куда есть готовность вписать «Дау», приблизительны. Тотальность, иммерсивность, процессуальность, коммунизм слипаются с буквальной рекламой. Она красовалась на фасаде Театра Шатле бегущей строкой, пылала кровавыми огоньками, сигналила словами «революция», «тело», «тоталитаризм». Все так. Но так для conteporary art-балагана (или фестиваля), который – мое главное удивление – авторы «Дау» обошли стороной.

Тоска, разлитая по фильмам, какими бы сюжетами они ни полнились, превышает их социологизм, экстрим, дебош и хованщину.

Соединение художественного и жизненного пространств, их проникновение и взаимные отторжения представляют загадку. Это не работа в рамках постдока, то есть не переосмысление документального материала. Это не реплика Ильи Хржановского в запоздалом ответе на знаменитую серию фотографий «История болезни» Бориса Михайлова, снимавшего харьковских бомжей в парше и язвах, непрезентабельных и неуязвимых.

Это другое: обнажение артистичных потенциальностей и наглядностей в каждом человеке (прошедшем кастинг и удержавшемся в проекте), независимо от его социального статуса. Вполне авангардная идея рассмотреть в любом человеке художника – репрессивного, советского, или преступного, постсоветского, блудливого, занудного или отчаявшегося. И независимо от того, физик он или лирик, эротоман или импотент.

«Дау» – проект о мощи и перверсиях советской культуры, перевалившей за «конец прекрасной эпохи».

*

Противоречия, реальные и мнимые, заложенные в долгострой «Дау», слухи, домыслы и инциденты, которые обеспечили его диковинный контекст, его восприятие и комментарии, его аттракционы (возможность зрителей-добровольцев поговорить в специальных кабинках с психологами, социальными работниками или священниками разных конфессий), столь необязательны, что их можно не муссировать. Такая упаковка (Back to the USSR) призвана на скорую руку ввести иностранцев в советский Диснейленд, сооруженный в Театре Шатле и в Театре де ля Виль. Но прибавочная стоимость такого Диснейленда минимальна, и продуктом культурного потребления фильмы «Дау» не делает. Эти фильмы не предполагают окультуренного восприятия, но и о контркультуре тут тоже речи нет. Впечатление, что эксперимент постоянно перерастает себя и выпрастывает другое понимание человека.

Фильмы без названий и титров. Фрагменты бытья-житья реальных людей и одной актрисы Радмилы Щеголевой в роли Норы, жены Дау, в Институте физических проблем, в городе-в-городе, построенном в Харькове.

В какой навигации следует смотреть тринадцать картин – вопрос не праздный. Авторы «Дау» настаивают на принципе случайности. Или, возможно, на «принципе неопределенности».

Случайная встреча в кафе, инсталлированном в Театре де ля Виль, с советским меню, с алюминиевой посудой. Наивное «погружение в эпоху» очень быстро раздражать перестает. Молодой человек, проживающий в Париже, в прошлом физик, выросший на книгах Ландау, работавший в Институте твердого тела, потом ставший биологом, а в паузе между переменой научных занятий написавший оперу на сюжет какого-то античного мифа, где героями выступали андроиды, поделился

своими соображениями. У него долгая виза (таким словом устроители обозначили пропуск в Утопию), он собирается ходить в этот Диснейленд (слово, употребленное им без надрывного упрека), смотреть по кусочкам, а потом надеется сложить фрагменты, как при чтении «Игры в классики» Кортасара.

Мы оперируем знакомыми моделями и технологией восприятия. Даже производство опыта, которое является фундаментом проекта, давно стало общим местом, известным по другим кино- и театральным предприятиям, а к этому не приближающее. Разрыв.

Тринадцать фильмов и три сериала люди смотрят в произвольном или почти в произвольном порядке, превращаясь в еще одного монтажера «Дау», который вставляет в собственную рамочку картинки мира, пространства и времени со сквозными героями. Эксперименты научные, антропологические, психические, художественные, эксперименты над животными и над калеками составляют разностильные фрагменты этого космоса. Этой цивилизации. Этого ада и рая, этой золотой клетки, этой коммуналки. Каждый фильм самодостаточен, закончен и – не завершен. Вроде бы смотришь, соображаешь и чувствуешь, как, зачем это сделано. Но это иллюзия. В такой иллюзии и заключена действительная энигма «Дау».

Это кино после искусства. Как некогда «искусство после философии» (Кошут).

Не случайно движение планов вдруг прерывает фильмическую материю затемнением. Цезурой. Паузой. Лакуной. Воронкой, черной дырой, втягивающей зрителя в чрево потустороннего, реального и магического мира. Шизофренического и нежного. Рафинированного и бесстыдного. Преступного и игривого. Склонного к визуальным метафорам (эпизод «Парк культуры» или чрезмерности конструктивистского декора) и натуралистического. Нелинейного и непрерывного. Отдельного и, что еще страннее, универсального – как размах утопии.

*

Действие «Дау» длится с 1938 по 1968 год. Но вкрапления современной лексики, но сочетание аутентичных одежды, белья, обуви, причесок и театрального костюма (как дизайнерское пальто Анатолия Васильева в роли Крупицы-Капицы, или телогрейка, которую этот режиссер носит и «в жизни», или красный новорусский пиджак Дау – Курентзиса) отменяют условности стилизации и колеблют правила игры в этом киномире. Тут уместно процитировать книгу Кэти Чухров «Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства», где, в частности, говорится «о позиции, которая как будто «не помнит» и «не знает» о «современном искусстве», да и вообще не начинает обращение к миру с размышления об искусстве; и именно поэтому является искусством в ином смысле, нежели contemporary art».

*

Для восприятия «Дау» потребна поверх и помимо собственного отчуждения и подключения («перевоплощения») чувствительность особого толка. Именно она предоставляет новый воображаемый опыт, не

отменяя ни тянущую боль, ни возможность рефлексии. Как порнографические эпизоды демонстрируют тут не только травмы и порывы эротоманов, а смерть, с которым Зонтаг синонимировала секс.

«Дау» фундаментально разрывает с постмодернистскими проектами о советской цивилизации. Но Илья Хржановский позволяет себе уколы и в такие осколки памяти, когда, например, Дау (уже не Курентзис, а реальный больной старик) после автокатастрофы смахивает на фигуранта соц-арта. Или когда снимает Владимира Дубосарского, заигрывавшего с советской живописью в постсоветские времена, в роли советского художника 30-х годов. Или когда использует неонациста Тесака для травестии – для создания «объекта современного искусства» с помощью говна.

Но главное все же не это. Когда описаны все сюжеты, герои, их фобии, стрессы, любови, кошмары, теории струн и множественности миров; когда сравнения портретов, скажем, Зандера с портретами повара и другиих рабочих преисподней Института оставлены на потом; когда есть, но отложена готовность обсказать связь Батая, Жене с атомной энергией секса, пропитавшей экран, остается зафиксировать околичности. Пластику, состояния, (не)случайный взгляд камеры туда и на то, что ранит порой больше первого плана. Агрессивного или тихоструйного. Скандального или романтического. Возвышенного или унизительного. Тогда вспоминаешь:

– сексапильный изгиб ножки в шершавом чулке пьяной старухи уборщицы на койке;

– равнодушное (будто ничего не происходит) потустороннее присутствие Блинова, спокойно жующего за столом, в то время как (перед разгромом Института) банда Тесака глумится над обитателями этого гетто; и тут же бывшая буфетчица Оля бьется в истерике, а ее муж, математик Каледин, притулившись рядом, съежился, как воробышек, а мужчина он видный, красивый;

– одинаково бесчувственное выражение полуинтеллигентного лица замдиректора Института по хозчасти, когда он читает осуждающее врагов народа письмо на собрании, когда присутствует на пьяной оргии обслуги Института и когда читает письмо с просьбой освободить его по собственному желанию;

– рефрен дворника Валеры слова «оригинально» – в ответ на оскорбления, угар, температурные скачки дворника Саши, обнажившего вспышки горячечной памяти словами «голодомор», «война», «56-й год»; такое не придумать даже Павлу Пряжко;

– появление Норы, гасящей смущение лукавым гостеприимством, когда Дау чирикает со своей бывшей любовницей-гречанкой;

– реактивность матери (в ее роли реальная мать актрисы) Норы в разговоре с дочкой, когда взаимные оскорбления перетекают через совершенное легато в ласку и наоборот; сравнение с «Осенней сонатой» Бергмана – от бессилия обозначить тремор этой психодрамы, притворившейся мелодрамой с крапленой для тех времен современной лексикой; реплика матери Норы «Театр – это жизнь» объявляет исполнительский

эксперимент, прожитый не артистами в фильмах «Дау»; театральность, эксцессы, выходы из намеченных, казалось бы, ролей расшевеливают игровые структуры только по видимости реалистического пространства, взрывоопасной среды и спонтанной реактивности;

– вопрос Тесака Блинову, что там после смерти; и ответ этого медиахудожника в роли физика-экспериментатора, напоминающего германовского артиста Болтнева, который, чуть оживив бледное лицо, не побрезговал монологом о посмертных метаморфозах души;

– вопрос бывшей буфетчицы и любимой жены Каледина Оли, девочку он хочет или мальчика;

– не подглядывание («Дау» не реалити и не шоу), а прозрачность; зеркала зеркалят частный мир как коммунальный; а стекла окон, которые тут до одури трут, разрушают границы видимого и тайного; добра и зла; кино и театра (поднимается на окне штора – театральный занавес, – и директор Института видит на дальнем плане, на другой сцене примерку костюмов своих обреченных подопечных);

– образ «человека-невидимки», который и сам не видит (о чем поведал математик Каледин генералу Ажиппо), погруженный в транспарентный мир, составляет метаинтригу драматургии «Дау»;

– теоретическая физика не знает такого явления жизни, как хаос; этот постулат физика Андрея Лосева разыгран, разобран, представлен в физической реальности «Дау» очень конкретно, подробно и в бесконечных вариациях;

– возможность экспериментов, предъявленная в фильмах, обеспечена людьми, у которых «давно нет нервной системы» (так говорит физик, ждущий, что и за ним придут, как за его коллегами);

– отсутствие нервной системы не метафора, а антропологическое открытие авторов и участников «Дау», несмотря на истерики или внезапное (параноидальное) спокойствие персонажей;

– кастинг домработниц – профанный скетч во славу «Служанок» Жене.

*

Повторю: тоска, заливающая воздух, подбрюшье Института, его двор с топтунами – стражами порядка, подсобки, туалеты, буфет в подвале, сквозь окно которого виднеется земля («У земли» назывался цикл Бориса Михайлова, харьковчанина, побывавшего в «Дау» в собственной роли фотографа), насыщает межжанровый жанр этого кино. Жанр, который формирует и фиксирует территорию между жизненным проектом (многие участники нашли или изменили свою судьбу во время пребывания в Харькове) и съемочным процессом.

Говорят (в других случаях я с радостью такое mot одобряла), что «это не кино». Кино. То есть молодое искусство, не озабоченное ни эстетизмом, ни большим стилем, как, впрочем, и постмодерном. То, что «Дау» строился в постсоветские времена, отмечено современной лексикой, не вымаранной из фонограммы, и в гораздо меньшей степени трансисторическими аллюзиями.

Постсовок не вбит здесь в совок, как решил Владимир Сорокин, автор первоначального сценария «Дау». Теперешний «Дау» населен живыми, плотскими архетипами советских людей, пусть и живущих в другую эпоху, но подключенных таинственным образом к своему персональному, а не коллективному подсознанию. И это – новость.

«Возможно, эти «слепцы», начиная с Агамемнона, Эдипа и Геракла, Лира и Гамлета и вплоть до Мамаши Кураж Брехта и персонажей Беккета, потому и являются архетипами театра, что сцена всегда была местом, где познается крушение понимания» (Ханс-Тис Леман).

*

В спектакле «Слава» в БДТ по пьесе Гусева (1935) режиссер Константин Богомолов и чудесные актеры публику обольщают. Авторы и участники «Дау» не прельщаются такой затеей. Удивительно, однако, вот что. Стёб на голубом глазу – технология режиссуры «Славы». Публика в растерянности: хохотать ей или рыдать? Обе реакции имели место быть. Выдающиеся актеры исполняют патетические и романтические роли советских героев благодаря своей генетической памяти. Одной школой так не преуспеть. Более того, создается впечатление (возможно, полуложное), что в гораздо более приличной драматургии они так упоенно, самозабвенно и точно уже не сыграют. Это ли не драма, которой лишены участники «Дау», существующие в предлагаемых обстоятельствах от собственного, от первого лица? Не играть, а пребывать в такой поэтике – одна из загадок «Дау».

Крупица – Анатолий Васильев, играя с Дау в городки, нахально посылает воздушный поцелуй игре в серсо, а рассуждая с Курентзисом о Дон Жуане, добивает на экране их несостоявшуюся работу над оперой Моцарта. Как ни странно, именно гротеск, зеркалящий вязкость их псевдодиалога, создает, по Мейерхольду «(в условном неправдоподобии, конечно), всю полноту жизни». Этой некомфортной полноте можно внимать, если не вскрывать ее удобными отвертками вроде Gesamtkunstwerk.

Игровая стихия «Дау» оркестрована прямодушно и прихотливо.

Когда директор (Института) в погонах Ажиппо вызывает после оргии завкадрами Палыча, чтобы его наказать, этот невозможный в реальности службист, не помнящий имена своих кадров (тут уместно вспомнить мейерхольдовскую трактовку гротеска как сверхточность), берет вину на себя. Мелькнувшая тень процессов над вредителями, убежденными, что признания облегчат их участь, сочетается с достоинством этого хама. Директор, генерал КГБ, решает сменить тактику, отправить завкадрами на пенсию с почетом. Палыч без всякой актерской пристройки, «оценки» принимает подарок судьбы не как благодарный смерд, а как право имеющий. Тонкая игра. И между партнерами, и каждого из этих актеров. Выходя из директорского кабинета, бывший завкадрами не может в лабиринте зеркальных дверей найти выход и пугается. Секунды неокончательного «окончательного решения вопроса» нагнетают саспенс. А он рождает образ внутреннего

устройства не только этого психического типа, но всего игрового пространства Института, страны, социума.

*

При точности костюмов, посуды, макияжа, мехов, мундштуков и речи, по которой рассыпаны неологизмы, «Дау» – проект не «актуальный», как может показаться, то есть дотянувшийся вновь до свинцовых времен. Но он институализировал (пардон за каламбур) турбулентное поле архетипических отношений не только власти с народом или физиков с лириками, но утопии с антиутопией, молодых со старыми, безграмотных с нобелевскими лауреатами, нежных с грубыми, творческую интеллигенцию с научной, больных со здоровыми. Это непротиворечивое единство выдает глубокое понимание авторами той цивилизации и ее агентов, представителей, граждан.

Важно, что «Дау» бежит всяких идентификаций, как Мопассан от Эйфелевой башни. Ты, живущий в СССР или не живший там никогда; ты, читавший про это и не вступивший в коммунистические партии европейских стран (чтобы, как многие леваки, оттуда выйти), столкнулся с материей, не предполагающей ни эмпатию, ни отвращение (как в постмодернистских опусах). Эти качели восприятия ликвидированы в «Дау» как класс.

*

Читая новый роман Уэльбека «Серотонин», я наткнулась на слова героя-рассказчика, что с годами человека все меньше занимает социальная жизнь. Речь о том, что в какой-то момент жизни человек становится «ниже» социальности. Так отвечала Любовь Андреевна Раневская на прокламацию Пети Трофимова, уверявшего, что он выше любви, а она – что, должно быть, ниже. Идеология «Дау» (эксперимент-метафора Хёллера с очками, переворачивающими окружающий мир и предметы с ног на голову, гротескный эксперимент банды Тесака с жертвенной свиньей, «символом сионизма») неожиданно вступает в конфликт с «точкой сингулярности». Но эта «точка» не к науке физике имеет отношение, а к метафизике людского коловращения, истребления, притяжения и смешения тел, представлений, языков в модельном обществе «Дау».

Сингулярность проекта таким образом разрывает с серийными мероприятиями арт-сцены и не воспроизводит (на собственном материале) ее дискурсивные и визуальные практики.

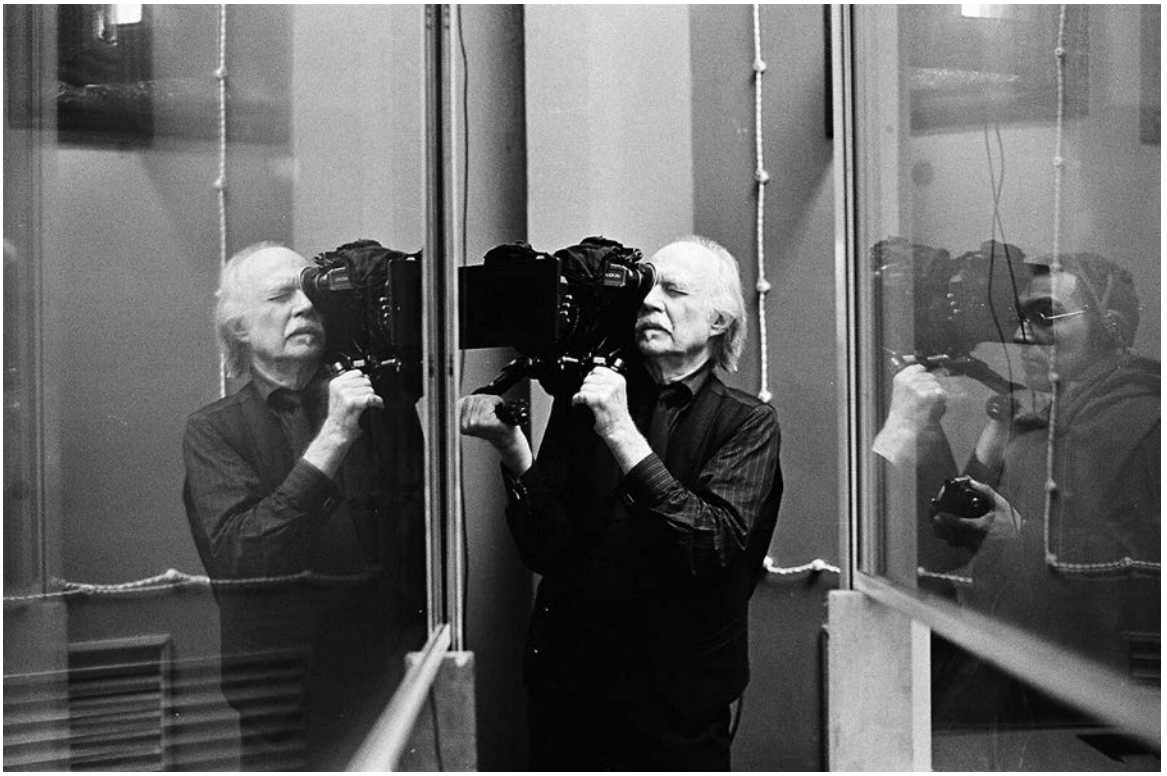
Искусство XX века катарсиса не предполагало. В фильмах «Дау», жестокосердных и пленяющих, такой шанс теплится.

«Дау» – событие-разрыв.

«Дау» взывает к распознаванию без разгадки.

«Дау» засвидетельствовал (экспериментально, а не теоретически) конец тотального постмодернизма.

«Дау» – кино после искусства. ◆



Алена Карась

МАНИФЕСТ КАПИТУЛЯЦИИ

«Слава»
По пьесе Виктора Гусева
Режиссер Константин Богомолов
Художник Лариса Ломакина
Художник по свету Иван Виноградов
Композитор Валерий Васюков
В ролях: Нина Усатова, Валерий Дегтярь, Полина Толстун, Дмитрий Воробьев, Александра Куликова, Анатолий Петров, Василий Реутов, Геннадий Блинов, Елена Попова и другие
БДТ
Премьера состоялась 8 сентября 2018 года

Спектакль «Слава» Константина Богомолова в БДТ заставил театральный мир, уже привыкший к эскападам режиссера, вздрогнуть. История про подрывника Мотылькова, ненавидящего пафос, но героически спасшего сотни людей от возможного обрушения электростанции имени Ленина в далеком горном поселке, про его невесту-летчицу, про его друга Маяка, готового на что угодно ради славы, про сурового и справедливого комиссара Очерета, мудро сделавшего свой выбор в пользу Мотылькова, – головокружительная белиберда, написанная стихами, обрела в спектакле БДТ благородный, элегантный стиль, кивок в сторону традиционного театра, спокойный, без гримас ужаса или стыда, взгляд в прошлое.

Что должно было случиться, чтобы автор спектакля «Лир» (2011, театр «Приют комедиантов») с его антисталинским пафосом поставил героическую сталинскую комедию «Слава»? Между ними нет, кажется, ничего общего.

Или – напротив? В «Лире» сталинский мир описывался как гротескный мрачный трагифарс. Он не оставлял ни единого шанса на эмпатию. Он приравнивался к гитлеровскому, стихи Целана продолжал яростный текст Валерии Новодворской о судебной психиатрии в СССР. «Лир» – история войны отца и детей, которая развивалась едва ли не во всех других спектаклях режиссера. В «Годе, когда я не родился» (2012), «Карамазовых» (2013), «Гаргантюа и Пантагрюэле» (2014) – вариации все той же темы войны поколений, поедающих, ненавидящих, сталкивающих друг друга в пропасть.

Везде – в том или ином виде – нескончаемые пирровы пиры, семейные застолья под любимые песни отцов и дедов – пиры «победителей». Любимые песни советских

композиторов, туристские и интеллигентские гимны, тупые эстрадные шлягеры – все шло в ход для оформления этих застольных гротесков.

Образ застолья в родном доме, где песни Окуджавы, Галича или Высоцкого легко монтировались с «Я люблю тебя, жизнь!» или Аллой Пугачевой, надолго стал у Богомолова своеобразным местом памяти о советском прошлом. Режиссер, кажется, и не скрывает, что здесь гнездится травма – не только коллективная, но и вполне личная. Во всяком случае Богомолов готов ее разделить со всей страной, с ее интеллигентской «прослойкой».

Во всех его спектаклях деконструкция советского прошлого оказывалась способом рассказать о его неотвратимом нашествии, проникновении в настоящее. О «русском мире», пронизанном этим тленом. Фрейдистская ненависть к поколению отцов граничила с актом самоуничтожения. Средства современного искусства, плазменные экраны и пародия на гламурный глянец, форма спектакля-концерта, уничтожающая границу между артхаусом и развлечением, бесстрастная актерская манера, как бы лишающая публику любого рода сочувствия, казалось, только помогали производству глобального проекта по деконструкции прошлого в духе Владимира Сорокина.

В «Славе» Богомолов одним махом этот долгосрочный проект отменил. Политическая или поэтическая воля овладела им, рациональная или иррациональная, но он изобретательно и уютно расположился в пасти века-волкодава, красиво приладился к его нехитрой механике. Яростная война окончена, и, как говорил отец сыну в стихотворении Бродского, «кто победил – не помню».

В войне с собственным прошлым пафос боровшихся с режимом стал почти неотличим от пафоса его адептов, а ошалевшие внуки и правнуки совсем забыли, о чем шла речь. Победа осталась за Сталиным. Отправившись в пасть дракона, Богомолов заклинал: мол, пьеса Гусева совсем не идеологическая, в ней гуманизм, в ней пушкинской прозрачной ясностью преодолен раздрызг авангарда 20-х годов, да и сам автор – наследник лучших традиций XIX века, а пьеса точно скроена по голливудским лекалам. Во всех этих словах, особенно в обещании сочинить сталинский ла-ла-ленд, сарказма не меньше, чем его готовы услышать. Готовы, правда, немногие. Большинство принимают спектакль за чистую монету или чистую капитуляцию. Но и в том и в другом случае Сталин победил.

Нежное, пусть и меланхоличное, сращение с ненавистным прошлым оказалось неожиданным праздником обретенной тождественности. В «Драконе» (2017, МХТ) трехголовое шварцевское чудище представало милым семейным портретом в интерьере. Три поколения семьи, мама-папа-детка, незыблемая троица, неотвратимость вползания монстра в самые основы бытия. Безнадежность попыток выкарабкаться из-под прошлого, построить новый мир.

В «Карамазовых» Филипп Янковский – Дмитрий шел на казнь, точь-в-точь повторяя бравурно-отчаянный жест своего отца Олега

«Слава», режиссер Константин Богомолов. Спектакль БДТ

Янковского в финале «Мюнхгаузена». Ад – это неотвратимость повтора. В этом сентиментальном мгновении спектакля (не самом различимом) можно разглядеть глубинную травму.

Взявший на себя обязанность общественного сейсмографа, Константин Богомолов ставит, кажется, финальную точку в отношении сейсмичности памяти. Выбрав пьесу из репертуара БДТ второй половины 1930-х годов, он демонстрирует, что землетрясения не будет, что общество готово вернуться туда, откуда, казалось, ушло безвозвратно.

Трудно сказать, насколько это осознавал худрук БДТ Андрей Могучий, на чью долю пришлось празднование столетнего юбилея знаменитого театра (напомню, что сам он тоже выступил в жанре оммажа, поставив «Трех толстяков» Юрия Олеши, шедших в БДТ в 30-е годы). Для Богомолова же гусевская «Слава», не рассчитывавшая на эксгумацию, позволила сделать жест гораздо более вызывающий, чем «Идеальный муж» (2013) и уж тем более «Карамазовы». Полный поворот винта, смена темы. Прежние его работы учитывали брехтовский V-эффект, критически отчуждая романтическое советское прошлое или циничное светское настоящее. Но их публика, резко разделенная режиссерской волей на понимающих и простодушных и (в результате) обеспечившая напряженность замыслу, вскоре слиплась в гомогенное «общество спектакля».

И тогда… Богомолов предложил БДТ, казалось, невозможный сегодня текст и… создал новое разделение в публике. За несколько месяцев до него старую пьесу реанимировал в МХТ имени Чехова Михаил Рахлин. Но худрук Женовач спектакль не одобрил, выразив удивление, кому и зачем эта героическая комедия о подрывниках и летчиках 30-х годов понадобилась сегодня. А Богомолов, как оказалось, мечтавший поставить пьесу еще в ГИТИСе, знал. Между прочим, «Слава»

«Слава»

была самым посещаемым спектаклем БДТ эпохи Большого террора, с аншлагами шла почти до самой войны и на ее основе даже была написана опера. Никакой другой спектакль этого театра в конце 30-х годов (ни «Аристократы» Погодина, ни его же «Человек с ружьем», ни «Пушкинский спектакль» Алексея Дикого, ни его же «Мещане») не мог обойти успех пьесы о двух подрывниках-инженерах, по-разному понимавших природу пафоса. Сам автор, небесталанно подражавший Киплингу и Маяковскому (однажды нещадно его раскритиковавшему как раз за ходульный пафос), сочинивший бессчетное число «лучших песен о главном» («Песню о Москве», «Полюшко-поле», «Два друга», кажется, специально для «Славы» и написанные), в 1938-м в газете «Правда» воспел в стихах массовые расстрелы. И сегодня – хоть его имя почти позабыто – его песни продолжают звучать.

Спектакли Богомолова, когда-то сделанные в МХТ имени Чехова, учитывали медийные свойства и биографии конкретных актеров, инсталлированных туда на правах «редимейда» (спасибо Дмитрию Ренанскому за изобретательное определение). Место такого «редимейда» в спектакле БДТ занял «стиль Сталин» (Борис Гройс), по отношению к которому и выстроен весь спектакль. В нем проступил пространственный образ постановки Сергея Морщихина 1936 года. Монолитная стена с большим окном, занавешенным шторами (художники Г.Н.Бибиков и А.Н.Самохвалов), стала основой для сценографии Ларисы Ломакиной. Отказавшись от обычного для нее павильона, она выстроила полукруглый эстрадный подиум с фрагментом глухой серой стены. На стене почти такие же, как у предшественников, шторы, только за шторами не окно, а глухая стена.

В то время как в монументально-условных мизансценах персонажи пьесы говорят стихами о чем-то не менее условном, на стене

крупными планами возникают видеопроекции их лиц. Инверсия сей басни такова: монохромный суровый стиль отсылает к сталинскому кино, но психологическая нюансировка, меланхолическая интонация, печальные, слегка отрешенные взгляды явно обращены к современности. Никакой пародийности. Профессиональному подвигу актеров БДТ можно только дивиться: диалоги, которые порой невозможно слушать без смеха, звучат у них как тончайшая чеховская драма.

Девушка и юноша на парковой скамейке объясняются в любви, товарищ милиционер шутит, они заливисто смеются. Только экран помогает понять, что оба уже не юные. Красный бархатный занавес разлетается в стороны, обнажая глубину сцены с блестящим глянцем эстрадного полукружья и глухой стеной за ним.

В глазах режиссера, рассказывающего о тоске 30-х годов по пушкинской классической ясности, нет ни тени иронии. Знаменитый прокофьевский «Танец рыцарей» из «Ромео и Джульетты» звучит в тихом отдалении почти непрестанным фоном к изящным, полным психологической тонкости и мягкого юмора диалогам. Так же тихо и таинственно возникают издалека православные песнопения. Ни пародийной ярости, ни трагического эмоционального контрапункта они не порождают.

У Любимова в «Мастере и Маргарите» эта музыка была знаком духовного сопротивления режиму. В спектакле Богомолова – скорее знаком конформизма. (Стоит напомнить: вместе с Сергеем Радловым и Адрианом Пиотровским Прокофьев создал либретто и сочинил музыку балета в 1935 году, который венчал счастливый конец. Эту редакцию, однако, так и не увидели на сцене. В начале 1936 года в «Правде» вышла статья «Сумбур вместо музыки». Вскоре вся атмосфера в стране изменилась. Прокофьев и его соавторы вернули в балет традиционный трагический финал, который и звучал в балете, поставленном в Кировском театре в 1940 году.)

Пьесу Гусева тоже венчал хэппи энд. Семья героического инженера Мотылькова, взорвавшего опасную плотину, едва не погибшего, но спасенного доктором (блестящая работа Елены Поповой), собиралась на праздничный обед к Сталину в Кремль.

Богомолов проделал тонкую работу по инсталлированию «стиля Сталин» в современный театр. Пелена истории скрыла секрет звенящего и радостного пафоса. Но Ленка-летчица (Александра Куликова), ненавидящий пафос Василий Мотыльков (Валерий Дегтярь), его друг Николай Маяк, герой-трибун (Анатолий Петров), таинственный комиссар Очерет (Василий Реутов), отец Лены, старый актер (Дмитрий Воробьев), отвергающий биомеханику Мейерхольда во имя сердечности Стрепетовой, мама Мотылькова, классическая театральная «старуха» (Нина Усатова), – все они обретают на сцене БДТ какую-то головокружительную убедительность.

И чем восхитительнее их работа, чем восторженнее аплодисменты публики, тем непримиримее стучит в мозгу вопрос «зачем?». Быть

может, затем, чтобы насладиться произведенным эффектом? Те, кто не может принять «Славу» как спектакль, встроенный в большой госпроект по сталинизации общества, с восторгом приняли исполнительскую манеру, саму машину пьесы, «стиль Сталин», его романтизм, его «классичность» по сравнению с постдраматическим театром последнего времени. «Хотите старый, добрый, традиционный театр? – как будто говорит режиссер. – Пожалуйста! Только придется получить его в одном пакете со Сталиным».

К феномену массового восприятия Брехт в сфере теории больше не вернулся. Зато эта проблема нашла отражение в его практике – в постоянном интересе к так называемым тривиальным жанрам: к комической, бурлеску (он даже пытался сотрудничать со знаменитым Карлом Валентином, великим немецким клоуном), мелодраме, народной балладе, наконец, к криминальному жанру. В этом, как и во многом другом, Брехт не был одинок – вспомнить фэксов или того же Эйзенштейна. Это определило и ранние его сценарные опыты. Но иррациональность воздействия тривиальных жанров мешала ему, противореча установке на пробуждение критической способности зрителя. Единственный способ вернуть потребителя в сферу духовной деятельности Брехт видел в том, чтобы из досуга сделать ее именно деятельностью, из островка «непроизводства» превратить ее в своего рода труд – в сотрудничество с искусством, сотрудничество, которое – одно – способно вернуть искусству смысл и достоинство. Не только автор должен был быть производителем, но в какой-то мере и зритель, творящий вместе с ним. ◆

Константин Львов

МНОГО СТУКА И НИЧЕГО

«Праздник»
Автор сценария, режиссер Алексей Красовский
Оператор Сергей Астахов
Художник Евдокия Замахина
Композитор Руслан Лепатов
В ролях: Ян Цапник, Алена Бабенко, Павел Табаков, Анфиса Черных, Тимофей Трибунцев, Анастасия Чистякова и другие
ИП Красовский Алексей
Россия
2019

Все смешалось в доме Воскресенских. До нового 1942 года считаные часы, домработницу отобрали, куриные перья летают по всей кухне, дочь разругалась с женихом, сын привел из бомбоубежища неподобающе бедную девушку, а вокруг профессорской дачи вьются шпионы и люфтваффе. Хорошо еще, что в лаборатории профессора Воскресенского остались его подопечные – злокозненные бактерии, что должны поразить Гитлера и всех прочих врагов советской власти; иначе и они внесли бы посильную лепту в семейный кавардак.

Новогодний сатирический фарс Алексея Красовского был жестоко изруган критиками. Главная причина несостоявшегося проката и состоявшегося шельмования «Праздника» заключена в выборе гротескных мишеней: картина посвящена советской номенклатурной системе во время блокады Ленинграда.

Равенство декларировала советская идеология, однако оно оставалось довольно декоративным явлением. Известна, к примеру, статистика второй половины 1930-х. Месячная зарплата рабочих составляла 70–400 рублей, мелких служащих – 80–250 рублей, домработниц – 50–60 рублей, служащих и техников – 300–800 рублей, ответственных работников и специалистов, деятелей науки и культуры, функционеров – 1500–10 000. Пенсия рабочего насчитывала 25–80 рублей без всяких льгот; пенсия вдовы функционера – 250–1000 рублей плюс квартира или дача в пожизненном пользовании, стипендии для детей и даже внуков. Разительно отличались, разумеется, условия жизни в «доме на набережной» и в рабочих общежитиях-бараках.

При этом критика социального неравенства и привилегий не только всегда существовала, но даже поощрялась в СССР. Светлана Аллилуева вспоминала

«Праздник», режиссер Алексей Красовский

гнев своего отца, узнавшего об открытии спецшколы для детей ответственных партработников, эвакуированных в резервную столицу – Куйбышев. В архиве Политбюро ЦК коммунистической партии имеется запись обсуждения (3 февраля 1938 года) совместного постановления ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР «О дачах ответственных работников»: «Ряд арестованных заговорщиков (Рудзутак, Антипов, Межлаук, Розенгольц, Карахан, Ягода) понастроили себе громадные дачи-дворцы в 15–20 и более комнат, где они роскошествовали и тратили народные деньги, демонстрируя этим свое полное бытовое разложение и перерождение. Желание иметь такие дачи-дворцы все еще живет и даже развивается в некоторых кругах руководящих советских работников».

И все же члены Политбюро признали необходимым предоставлять дачи, правда, имеющие не более семи-восьми комнат, для семейных ответственных работников.

Еще более странным явлением советской распределительной системы были продовольственные пайки; в перспективе их адептам виделась идеальная диета для представителей каждой профессии. Ближе всего к продуктовой утопии советское общество подошло в годы Великой Отечественной войны. Уже через месяц после ее начала карточная система охватывала 62 миллиона человек. Но и пайковая иерархическая пирамида тоже была непростой. Василий Гроссман перечисляет шесть видов меню в столовой Московского института физических проблем: для докторов наук, начальников отделов, их заместителей, старших лаборантов, техников, обслуживающего персонала. Разница между 1-й и 2-й категориями заключалась в десерте: одним давали компот из сухофруктов, другим – кисель из концентрата. Ламентации жены профессора Воскресенского, обиженной «несправедливым»

обслуживанием их семьи, подтверждает повседневное и реальное номенклатурное недовольство.

Официально кремлевские пайки назывались дополнительным лечебным питанием. Типичный номенклатурный обед в столовой Дома правительства в 80-е годы был тому подтверждением: кумыс, морская капуста с кукурузным маслом, морковный суп-пюре с гренками, паровая телятина с рисом, чернослив со сметаной и сахаром, кисель из черной смородины со сливками. Разумеется, и в осажденном Ленинграде существовала продовольственная иерархия, поэтому искусствовед Всеволод Петров, отец которого был медицинским светилой, в недавно изданных дневниках умалчивает о голоде в «городе мертвых», но перечисляет имена умерших коллег.

Об ужасах Ленинградской блокады существует колоссальный мемуарный и дневниковый свод материалов, дополненный графическими сериями, претендующими на документальность (например, работы Шиллинговского, скончавшегося в первую блокадную зиму).

«Праздник» не претендует на художественное изображение, тем более на хоть в какой-то мере новое осмысление кошмара Ленинградской блокады. Для этого существует иная литература. Скажем, стихи 1942–1944 годов Геннадия Гора, наследника обэриутов. Именно их сюрреалистическая поэтика стала для него возможностью описать страшные блокадные будни:

Кошачье жаркое. И гости сидят
За тем же столом.
На хлеб я гляжу, кости считаю
И жду, когда гости уйдут.
Но вот входит тесть (смерть, сон).
Гостей на салазках везут...
Стекла сияют. Солнце кричит.
Деревья стоят, утонув навсегда.
Дома утонули. И люди в подштанниках
В пустоте, где воздух съедят...

Именно из такого мира – мира умирающих от голода – попадает в теплый номенклатурный дом девушка Маша, которая потеряла родных и не видит ничего дурного в том, чтобы обворовать зажиточное семейство.

Не следует забывать о жанре фильма Красовского. «Праздник» – комедия с любовными интригами, бытовыми неурядицами, случайными происшествиями. Комедия, вступающая в легкомысленный, поверхностный и очевидный диалог с советской драматургией Эрдмана, Зощенко, но главное – Булгакова. Профессор Воскресенский появился на экране не без влияния фантастических сюжетов автора «Роковых яиц» и «Собачьего сердца». Да и сам «Праздник», снятый в одной декорации – Доме-музее художника Павла Чистякова, использует стилистику советского телеспектакля, а не полноценного кино.

Водевильные сюжеты Зощенко оттенялись зловещим фоном: партийными чистками («Уважаемый товарищ»), изобличением вредителей и шпионов («Опасные связи»), гитлеровским нашествием («Под липами Берлина»). И в фарсе Красовского в какой-то момент проклевывается история о возможном похищении секретной документации и/или лабораторных проб героя-профессора. Шпиономания и научно-технический шпионаж – родная тема советского искусства, изолированного «железным занавесом» и окруженного перманентным «кольцом врагов». Несостоявшийся жених и вероятный вражеский агент, пробравшийся в лабораторию и семью профессора Воскресенского, – фигура в советской литературе популярная. Можно вспомнить, не сравнивая, разумеется, художественный результат, «Москву» Андрея Белого, где профессор Коробкин делал необыкновенное для развития военной техники открытие. А немецкий шпион Мандро решался любой ценой добыть секрет: проникал ночью в квартиру Коробкина, пытал его, выжигал глаз. Пока профессор лечился, его жена сходилась с другим ученым; позже появлялась обесчещенная Мандро девушка – его дочь. Кое-кто, возможно, слышал об экранизации повестей о резиденте Тульеве, профессоре Нестерове и его дочери (см. «Конец операции «Резидент»). Передача за границу стратегически важных научно-технических секретов, пресечение таких попыток, розыск действительных, а чаще мнимых виновников – расхожая интрига общественной повестки с конца 1920-х годов («Шахтинское дело», «дело Промпартии»). Советская культура оперативно реагировала на такие сюжеты: драматург Михаил Чумандрин пишет в 1933-м пьесу «Естественная история». Где-то на севере, в тундре, полузаброшенное строительство то ли банно-прачечного комбината, то ли электростанции. Вредители – «сволочь на цыпочках» – затевают возню, но их козни расстраивают старая большевичка Отделкина и «близкая к партии» инженер Огулова. В последние лет пятнадцать случилось достаточно скандальных судебных преследований российских ученых, обвиненных в государственной измене (Сутягин, Данилов, Бабкин, Коробейничев и другие). Теперь Красовский в этой ретрокомедии оживляет образ профессора Воскресенского, переживающего страх оказаться вредителем, – его в любую минуту могут арестовать за халатность, а точнее, за шпионаж.

Горячая тема. Трансисторическая. «Ты сказал сейчас: врага у нас развелось густо! Так вот, раньше говорили – око за око, зуб за зуб. А я так скажу: два ока за око и челюсть за зуб! Подошло, папаша?» – «Крутовато, но ничего. Нам и это годится!» (Леонов. «Половчанские сады», 1938).

Критики упрекают актеров «Праздника» в неправдоподобной, фальшивой игре. Похоже, однако, что режиссер сознательно работал с советскими актерскими штампами. Да, перед нами схематичные характеры, наделенные специальными жестами, утрированными деталями поведения и реакций. Наиболее ярким – в смысле фальшивым – образом «советской марионетки», или, попросту говоря, ходульным

«Праздник»

персонажем, в фильме становится некий инвалид. Его приводит дочь Воскресенских, и он с легкостью примеряет разные маски: милиционера, Деда Мороза, дезертира, жениха. Он как бы олицетворяет нечистую (номенклатурную) совесть членов этого семейства и одновременно является вестником беды или «народным» мстителем.

Еще одна черта, роднящая «Праздник» с советским масскультом, заключается в том, что героем здесь становится коллектив, семья Воскресенских, первичная ячейка общества, отвечающая за глобальный «пафос общности». Но такой выбор предполагал и, так сказать, мину замедленного действия – угрозу ценностей мещанского мира. Можно ведь и сказать, что революция, гражданская война, голод, репрессии обеспечивали Воскресенских зыбкими номенклатурными благами, доступом к социалистической «кормушке», в то время как умирали от голода простые ленинградцы. Но такого рода рассуждения к простенькому «Празднику», посылающему привет советским комедиям, пусть и в блокадном антураже, не слишком пригодны.

Зато стоит напомнить о важном внесценическом персонаже «Праздника» – о парализованной бабушке, расположившейся в комнате на втором этаже, откуда она время от времени стучит в пол или стену, призывая на помощь. Постепенно и подсознательно зритель ожидает иного стука – в дверь, когда на сцене (телекартинке) появятся сотрудники правоохранительных, то есть карательных, органов и арестуют знатное семейство.

Стук – мощный (и не только драматургический) ход для советского человека и героев советских произведений. Но в новогодней комедии Красовского окарикатуренные, или, мягче, ходульные, персонажи его все-таки не услышат. И наступит 1942 год. ◆

Надав Лапид:

«ВСЕ ПРОЩЕ, КОГДА ТЫ НА ЛУНЕ»

Беседу ведет Егор Беликов

Для израильского режиссера Надава Лапида «Золотой медведь», полученный на Берлинале-2019 за его третий полнометражный фильм «Синонимы», стал первой наградой на фестивалях большой тройки. Все его фильмы, по собственному признанию, во многом автобиографичны. Так и «Синонимы» основаны на эпизоде из жизни Лапида: герой фильма Йоав, так же как и Надав, закончив военную службу, уехал из Тель-Авива в Париж, где попытался отринуть все израильское и стать настоящим французом с помощью случайно встреченных обеспеченных молодых французов Эмиля и Каролин.

Егор Беликов. Почему главных героев ваших фильмов так часто зовут Йоав? Все ли герои с этим именем – ваши альтер эго? Какой в этом имени символический смысл: может, это как-то связано с операцией «Йоав»[1] или с Йоавом из Танаха[2].

Надав Лапид. Начать нужно с того, что Йоав рифмуется с Надав. Вообще, я заметил, что существует тенденция изолировать фильм от правды, реальности и настоящего мира (я имею в виду, в игровом кино), создавать такой резервуар для выдумки. Мне кажется, это неверный путь, такие фильмы получаются очень стерильными и обособленными.

1.
Наступательная военная операция 1948 года Армии обороны Израиля.

2.
Библейский полководец армии царя Давида.

←
Берлин. Sony-center. Купол

Йоав в моих картинах, в том числе в «Синонимах», – это один и тот же персонаж, со своими обсессиями, восприимчивостью. Зачем мне называть того же персонажа как-то иначе? Хорошо, когда у героя есть за плечами своя история. Конечно, не все связывается между собой, не все, что случалось с Йоавом в одном фильме, происходило с ним же в другом. Прошлое и настоящее смешиваются. Я не могу точно сказать, тот ли это Йоав в «Синонимах», который был ребенком в «Воспитательнице», потому что в действительности Йоава вообще не существует.

Это как Шерлок Холмс, который страшно надоел сэру Артуру Конану Дойлу. Автор не мог больше писать о сыщике и решил убить его в очередной книге, после чего стал получать тысячи писем: «Как вы могли так поступить с Шерлоком? Холмс жив, вы убийца» и так далее. Так что мне нравится заигрывать с этим. Кино – это вообще такая игра.

Но кроме того, мои герои действительно кочуют из фильма в фильм, это одни и те же люди, мы видим одинаковых персонажей на разных стадиях их жизней.

Егор Беликов. Вы говорили в интервью, что фактически каждая сцена происходила с вами в реальности, что это ваша жизнь в Париже показана в фильме «Синонимы». Вы правда ничего к вашему личному опыту не добавляли? Все ли персонажи из фильма существуют в реальности?

Надав Лапид. Конечно, не все было так же, как в фильме, и некоторые персонажи – это комбинация нескольких реальных людей, часть персонажей я наполовину придумал.

Но я действительно отслужил год в армии и внезапно принял решение уехать из Израиля, причем сам точно не знал, зачем уезжаю. Но я уехал из страны с твердым намерением никогда не возвращаться. Приехал в Париж, чтобы жить там и там же умереть. Я перестал говорить на иврите, начал учить французский, купил словарь, непрерывно учил синонимы, бормотал их себе под нос. Я ненавидел Израиль, и все же однажды я вернулся обратно.

Многое было так же, как в моей жизни, многие детали соответствуют. Йоав даже готовит пасту по тому же рецепту, что и я, эти почти пустые макароны.

Егор Беликов. Это вообще относится к вопросу о человеческой памяти: мы же никогда не запоминаем все так, как было на самом деле, воспоминания видоизменяются со временем.

Надав Лапид. Да-да. Вообще, пока я снимал этот фильм, мне помогало красивое изречение одного из художников, немецких экспрессионистов, который сказал однажды что-то вроде: «Я не хочу рисовать машину. Я хочу нарисовать ощущение, которое осталось в моем теле после того, как мимо проехала эта машина». Вот то же самое в «Синонимах»: это реконструкция того, что со мной происходило, но в то же время это и реконструкция моих чувств и ощущений.

Егор Беликов. Что вы подразумевали под этими синонимами, которые Йоав беспрестанно учит наизусть? Моя версия: он пытается

механически выучить французский, но у него нет и не будет глубокого понимания языка, и поэтому он в любом случае никогда не сможет стать французом, и это должно быть для нас очевидно с самого начала фильма.

Надав Лапид. Прежде всего это красивая теория, мне нравится идея. Что ж, он уехал из Израиля, и продолжать говорить на том же языке было бы бессмысленно. Если он хочет избавиться от самого себя, избавиться от собственной индивидуальности, то недостаточно просто улететь из страны. Каждое слово, произнесенное им на иврите, возвращает ему то, от чего он пытается сбежать. Вся суть в языке. Поэтому ему нужно было чем-то пожертвовать, а ведь нет ничего ценнее языка. И он приносит иврит в жертву и становится человеком без слов, ведь слова на иврите были единственными, которые он знал и понимал так хорошо. Ему нужно выучить новые слова и притом выучить их по-своему, понять их так, как может только он.

Надав Лапид

Он понимает, что должен завести свой французский язык, точно такой же, как его личный Париж, который он себе придумал. Вообще, чтобы выучить язык, нужно создать внутри себя какую-то новую личность, мне кажется.

Это как горчичное пальто Йоава, которым он обзаводится в начале фильма. С одной стороны, это пальто делает его частью парижского общества, ведь до этого он был совсем голый. Но с другой стороны, это яркое пальто всегда будет отделять его от социума, удерживать от полной ассимиляции.

Точно так же и его французский – это такой синоним к французскому языку, который знают все. Казалось бы, теперь он француз, потому что выучил те же слова, что и все остальные. Но это всегда не совсем те слова, которые выбрал бы человек, знающий французский с рождения. Его выбор верного синонима для каждой отдельной ситуации всегда будет отделять его от остальных французов, он так и останется аутсайдером. Примерно так же, как в поэзии. Поэт использует те же слова, что и все, но порядок слов совершенно другой.

Егор Беликов. Эта идея как раз связывает «Синонимы» с одним из ваших предыдущих фильмов, «Воспитательницей», который тоже в немалой степени был посвящен поэзии. Я должен спросить об американском римейке «Воспитательницы» с Мэгги Джилленхол в главной роли, который недавно вышел[3]. Как вы думаете, возможно ли снять

3. «Воспитательница» (The Kindergarten Teacher; 2018, режиссер Сара Коланджело).

«Полицейский», режиссер Надав Лапид

американский римейк «Синонимов»? Давайте сыграем в игру: какой американский режиссер, по вашему мнению, смог бы его снять?

Надав Лапид. Римейк «Синонимов»? Интересно, как он выглядел бы в исполнении, например, Тарантино или Гаса Ван Сента… Возможно, Джона Кассаветиса, но он больше не вариант, к сожалению. Мне нравится, когда режиссеры делают римейки чужих фильмов, потому что это своего рода веселое упражнение в кино. Но мне трудно поверить в возможность римейка «Синонимов». Синопсис «Воспитательницы» выглядел коммерчески более перспективным. Я помню, как рассказывал о фильме серьезным агентам: главная героиня пытается спасти талант от жестокого мира. Ребенок – поэт, это что-то вроде «Билли Эллиота». «Воспитательница» была более концептуальная, и это дало возможность для римейка немного с другой интонацией.

«Синонимы» – это скорее экзистенциальный фильм, он о чем-то другом. Хотя я вот представляю себе картину о колумбийце или мексиканце, который пересекает границу с США и перестает говорить на родном языке только для того, чтобы обнаружить, что жители Голливуда ничем не лучше наркоторговцев в Мексике. (*Смеется.*)

Егор Беликов. Вам понравился римейк «Воспитательницы»? Что вы о нем думаете?

Надав Лапид. Это хороший фильм, но я должен признать, что предпочитаю свой, и это нормально. Меня больше всего поразило, что сценарий был более или менее таким же: те же слова, те же фразы, те же сцены… И все же фильм был совершенно другим, и разница эта состояла в ином мизансценировании и монтаже. Это немного похоже на те уроки, которые Эйзенштейн давал своим ученикам: вы берете один и тот же текст, снимаете иначе, и фильм рассказывает о совершенно других вещах.

Егор Беликов. Я смотрел ваш фильм «Подружка Эмиля», короткометражный. Там вновь появляются те же герои. Тот же Йоав. Но там они встречаются в Израиле. Мне кажется, сегодня «Синонимы» можно рассматривать как приквел (или сиквел), с некоторыми несоответствиями, конечно.

Надав Лапид. Я полностью согласен, что это, как вы сказали, своего рода приквел. В конце концов, у нас нет трех жизней, есть только одна наша жизнь. Поэтому мне интересно бывает снимать несколько фильмов об одном и том же и смотреть, как сильно они отличаются или похожи между собой. Они немного разные, но там те же самые навязчивые идеи, там вновь обнаженный Йоав бормочет синонимы.

Егор Беликов. Об Эмиле и Каролин. У меня есть еще одна идея. Как вы считаете, они настоящие или это фантазия Йоава о том, как парижане выглядят и живут? Просто Йоав, кажется, не воспринимает их как реальных людей, не понимает, что это тоже люди, у которых есть свои личные драмы.

Надав Лапид. Все открыто для интерпретаций. Я прочитал статью в каком-то журнале, возможно, в Sight & Sound, где автор писал, что, возможно, Йоав просто умер в ту ночь, когда приехал, замерз в ванне, и все, что происходит потом, – это предсмертные видения. Почему бы и нет? Я, конечно, не задумывал это так. Но фильм… Он пытается быть одновременно сложным и простым, абстрактным и очень физическим, конкретным, в то же время интеллектуальным и жестоким. Эмиль и Каролин действительно могут быть плодами воображения Йоава, но, даже если так, он представляет их очень детально и точно.

Егор Беликов. А у этих людей правда есть реальные прототипы? Вы общаетесь с ними сегодня?

Надав Лапид. Я как раз собирался пригласить на французскую премьеру одного из них.

Егор Беликов. Думаю, что одна из самых важных сцен в фильме – это сцена в студии фотографа, где Йоава просят раздеться, вставить себе палец в анус и говорить эротично слова на его родном языке, иврите. В чем символический смысл этой сцены? Йоав возвращается к своему языку и еврейской идентичности через это унижение? Или это комментарий об истинной бисексуальности персонажа, о том, что он пытается стать бисексуалом и, следовательно, обрести сексуальную свободу, стать по-настоящему свободным человеком?

Надав Лапид. Да, думаю, что вы правы. Для меня это не сцена изнасилования, или греха, или страдания. Возможно, сцена самоунижения, но также и расширения сексуального кругозора. Когда парень говорит ему засунуть палец в прямую кишку, Йоав произносит: «Это божественно». В каком-то смысле он должен быть одновременно французом и израильтянином, натуралом и геем, бойцом и поэтом, солдатом и танцором.

Егор Беликов. Он просто пытается найти себя, кем бы этот «он» ни был.

Надав Лапид. Кроме того, в состоянии самоунижения он как бы стирает или проституирует свое тело, и случается этот момент, когда он вновь произносит слова на иврите. Через это он вдруг каким-то образом вновь становится израильтянином.

Егор Беликов. Трудно ли быть настолько откровенным в своих фильмах? Или для вас это похоже на психотерапию, когда вы рассказываете о своем прошлом в кино?

Надав Лапид. Знаете, труднее не быть искренним. Иначе я не знаю, с чего начинать. Однажды я читал интервью с Мишелем Уэльбеком, и на вопрос, как он может так писать о себе и реальных людях, ведь они могут прочитать, что пишет о них, он ответил, что у него есть простое упражнение: каждый раз, перед тем как начать писать, он просто воображает, что уже мертв.

Я же, снимая фильм, воображаю, что я как будто на другой планете. Это тоже немного похоже на смерть. Совершенно не задумываюсь о том, имеют ли мои фильмы какие-то коммерческие перспективы, достаточно ли они понятные… И вообще: не пытаюсь делать ни очень понятное всем кино, ни авангардное. Все значительно проще, когда ты на Луне.

Егор Беликов. Вы сказали в интервью для Variety, что Израиль – это страна, которая требует полной любви без сомнений и вопросов. Любите ли так Израиль лично вы? Ведь из ваших фильмов понятно, что вы весьма критически относитесь к израильскому государству.

Надав Лапид. Чем Израиль заслуживает мою любовь? Даже если очень сильно любишь человека, то все равно неоднозначно к нему относишься. Что до «Синонимов»… Йоав вначале думает, что убегает из худшей страны в наилучшую из возможных, а к финалу понимает, что во Франции его по-своему обманывают, там своя ложь, трусость, там тоже много насилия. Там не лучше, чем в Израиле, может быть, даже хуже. Но это не значит, что он передумал и Израиль стал для него не так плох. Я не думаю, что он в конце концов решил, мол, Израиль – довольно приятное место для жизни. Все государства в мире немного синонимичны, все они в некотором роде безобразны. Но также и прекрасны. Йоав знает, что обречен быть вечно бездомным в этом мире, стучаться в закрытые двери.

Егор Беликов. Появились ли у вас какие-либо проблемы с государством по поводу «Синонимов», после того как вы выиграли «Золотого медведя»? Были какие-либо комментарии представителей власти? Если дела пойдут хуже, вы снова эмигрируете во Францию? Это возможно?

Надав Лапид. Допустим, я хочу эмигрировать в Россию. (*Смеется.*) Я могу жить во Франции, или в Германии, или в США, это не проблема. Многие израильтяне живут за границей. Означает ли это стать изгнанником? Я снимаю свои фильмы и в Израиле, и во Франции, но они все про израильского парня. Могу уехать жить во Францию, но я пришел в этот мир не для того, чтобы снимать фильмы про, не знаю, каких-нибудь Франсуа и Полину, которые живут в достатке, не понимаю, как

«Воспитательница», режиссер Надав Лапид

это снимать. Я чувствую отторжение по отношению к Израилю, и все же я живу здесь. Это что-то да значит.

Егор Беликов. «Синонимы» заметно отличаются от других израильских фильмов, которые сегодня можно увидеть в том числе на фестивалях. Чувствуете ли вы дистанцию между вашими фильмами и израильским кино?

Надав Лапид. Не думаю, что мои картины похожи на работы любого другого израильского режиссера. Мои можно любить, можно ненавидеть, но, мне кажется, стоит признать, что в них много кинематографических ассоциаций, связей и отсылок, они шлют воздушные поцелуи другим режиссерам… И в то же время это только мое кино.

Как можно описать Израиль? Очень прямые, часто невежливые, иногда агрессивные люди. Теми же словами можно и про мои фильмы сказать. Мой главный герой бежит из Израиля, очень мужской, жестокой страны. Эти же неприятие и разобщение присутствуют и в нашем национальном кино.

При этом «Синонимы» – в некоторой степени очень французское кино, но в то же время они не похожи ни на один фильм какого-либо конкретного французского режиссера.

Егор Беликов. Точно так же, как Йоав – израильтянин в душе, пытающийся выглядеть как француз. Кажется, это относится и к вашему фильму.

Надав Лапид. Да, совершенно верно. ◆

Зинаида Пронченко

ПОПЫТКА АМНЕЗИИ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Синонимы»
Synonymes
Авторы сценария Надав Лапид, Хаим Лапид
Режиссер Надав Лапид
Оператор Шай Голдман
Художник Хадиджа Зеггай
В ролях: Том Мерсье, Кантен Дольмер, Луиз Шевильот, Урия Хаик, Оливье Лусто, Йехуда Альмагор, Гайя фон Шварце, Гал Амитай, Идан Ашкенази, Долев Охана и другие
Arte France, arte France Cinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC), Filmförderungsanstalt, Institut Français, L'Aide aux Cinémas du Monde, Pie Films, SBS Films, WDR / Arte
Франция – Израиль – Германия 2019

Иногда жизнь кажется прелюдией к неведомой, божественно прекрасной музыке. Например, к концерту для гобоя Чимарозы, хрупкой, но одновременно неумолимой мелодии, полной словно потусторонней тоски по всему не случившемуся с тобой. Каждый из нас мог бы быть кем-то другим, гражданином иной страны, рожденным у иных родителей и воспитанным в иной культуре. Создавать свое «я», не приспосабливаясь к законам захолустного постоялого двора, который судьба назначила нашей отчизной.

Так думает Йоав, спеша по мокрому, серому, столь равнодушному Парижу в пустую и огромную квартиру на левом берегу. Он еще не знает, что совсем скоро умрет, хотя внутренне готов к смерти и даже ее призывает. В планах у него ни больше ни меньше реинкарнация: из молодого воина израильской армии, выдержавшего экзамен на звание офицера с отличием, готового к обороне родины, вечно осажденной крепости, современной Трои, в совершенного никто, человека в толпе, наконец-то безоружного – на чужбине можно не защищать, а защищаться, быть собой, а не частью целого. У него нет ни денег, ни крова, но есть искренность, противоположность лжи.

Йоав заснет, а когда проснется, все вокруг станет манящей неизвестностью, синонимом свободы. Его,

голого, будто только из материнской утробы, замерзшего, найдут в ванне, аки мертвого Марата, новоиспеченные соседи по лестничной клетке, Эмиль и Каролин, парочка избалованных bobo, ни разу в жизни не плативших по счетам. Перетащат бездыханное рельефное тело с мраморными прожилками к себе в теплое ложе, увы, угасшей любви. По пути, поравнявшись с зеркалом, замрут на секунду, чтобы прикрыть чресла «снятого с креста» Йоава шелковым шейным платком. Этот переход из чистилища в загробный мир, отрицаемый иудаизмом – не потому ли сбежал Йоав, – намеренно подан как парад из живописных цитат на библейскую тему. Гностики верили, что ангелы каждому умершему задают вопрос: «Откуда ты идешь?» Отвечая, Йоав снабдит имя и последний пункт отправления – то немногое, что сохранил в памяти, – странным комментарием: «Я привык умирать». Теперь главному герою предстоит определиться: куда он попал – в рай или ад?

Богатые бездельники с амбивалентными взглядами на жизнь, но беспокойной совестью, как и принято у gauche caviar, тем более проживающие по не случайному адресу Сольферино, 13, ровно напротив штаба французской Социалистической партии, недавно бесславно почившей, немедленно захотят помочь. Эти двое претенциозных буржуа, Изабель и Тео из «Мечтателей» Бертолуччи двадцать лет спустя, повзрослевшие «ужасные дети», с экзистенциальными муками, как и полагается выходцам из привилегированного класса, традиционно справляют избирательную и экстравагантную благотворительность. Йоав для них дикое животное, спасая его, они спасают себя от бессмысленного существования. Новую игрушку, смышленого и смазливого Маугли, одарят одеждой – модным пальто Kenzo кричащего горчичного цвета, телефоном и пачкой наличных. Их анекдотичные чертоги – литографии Шагала и Матисса на стенах, умеренная китайщина, «Антимемуары» Андре Мальро на почетном месте в библиотеке – хранилище всего французского bon ton. Смешно выглядят и раздельные покои для творческих экзерсисов. В мужской половине, подчеркнуто аскетичной, Эмиль, мечтающий стать хоть на треть Виктором Гюго, корпит над дебютным романом «Ночь инерции», но, споткнувшись на сороковой странице о собственное ничтожество, больше пьет из горла Jack Daniels, чем пишет. В женской на фоне интерьеров, похожих на выцветшую репродукцию Бальтюса, Каролин меланхолично музицирует на гобое, воображая себя тем, кем не является, – натурой тонкой и ироничной, героиней венецианских опер-буфф.

Йоав мог бы остаться в этой уютной колыбели декадентских ценностей, но он уйдет. В реальный неопрятный мир, не облагороженный хорошим вкусом.

На улицах, площадях, набережных камера, часто кружась вокруг оси, имитирует опьянение Йоава новизной и красотой города, который давно уже не разглядеть и не услышать за смогом из расхожих клише и чужих мнений. Пожирая взглядом парижскую фактуру, он вместе с тем будет все время куда-то торопиться. Наверное, жить. И упрямо

повторять загадочную фразу: «Никогда не поднимай головы». Потому что только небо неизменно и по-прежнему вопрошает: «Что ты делаешь на земле?», мешая свершиться метаморфозе судьбы, поверить, что фатум покорен.

В своем пальто вырви-глаз, отдаленно напоминающем верблюжий беж на плечах Брандо в «Последнем танго в Париже», Йоав начнет забег по достопримечательностям Лютеции: от Нотр-Дам до Консьержери, от бара «Крийона» до легендарного книжного магазина Gilbert Jeune, что в Шестом арондисмане, на подступах к Сорбонне, в котором он приобретет карманный Larousse и украдет три открытки – с Ван Гогом, Куртом Кобейном и Наполеоном. Три способа покорить мир и смерть, равносильную всему, что могущественнее человека. Наивной красотой, вселенской тоской, огнем и мечом.

Надменная стыдливость, смесь обреченности с афронтом, не избавит нашего сталкера от пошлых бытовых забот – как прокормить и чем себя занять помимо изучения языка, обычаев и нравов, в чьих объятиях забыться. Так он окажется среди охранников израильского посольства, одержимых жаждой крови: белая ворона в казенном черном костюме, не желающая и слова молвить на языке предков. Сбежавший от токсичного милитаризма страны обетованной, изгой «избранного» племени, чьи дни, Йоав убежден, сочтены, вынужден опять слушать про Палестину, гидру панарабизма и мир на краю гибели. Основа родной идентичности, этот настороженный взгляд из танка солдата осажденной цитадели, глубоко ему противен. Он просто еще не догадался, что война у него в голове. Сколько бы Йоав ни мнил себя Гектором, героем, не способным на геройство, о котором родители в детстве читали ему на ночь, сколько бы ни бежал, лишь приближает прошлое и должное.

Да и Франция, давно и навсегда срезюмированная народом, ее населяющим, до всего трех слов, как бы синонимов – «свобода», «равенство» и «братство», – триады, украшающей фасады не только судов, но и банков и тюрем, – его толкает обратно, в пустыню, к «своим», порабощенным ненавистью и страхом. Le pays des lumières нынче не восхищает, а смешит, но смех этот – сквозь слезы от обиды. Сегодняшняя Франция много обещает на словах, на деле очароваться ею уже никому не под силу. Особенно идеалисту и максималисту Йоаву. Разразившись на мосту пулеметной очередью из проклятий в адрес родины: подлая, злопамятная, низменная, отвратительная, пошлая… – он повторяет, беззвучно шевеля губами, новые синонимы, не в пример злее тех, что уже знал. Вроде в пустоту, а на самом деле в адрес окружающего его пейзажа. Как резонно замечает Эмиль, не факт, что у Парижа есть сердце, а вот ничтожества и злобы столько же, сколько и везде. Взятый Йоавом тон сродни уэльбековскому. То тут, то там в его речи эхом возникают сентенции из «Покорности» и «Серотонина». Этакая подчеркнуто отстраненная инвентаризация национальных вещей и явлений накануне Великого потопа, каждой галльской твари по паре: от плоскогрудых девушек до ассортимента магазина Leader price.

«Синонимы», режиссер Надав Лапид

Драма еще и в том, что новым друзьям и знакомым, будь то «местные» Эмиль и Каролин или «прибывшие» Мишель и Ярон, он интересен не сам по себе, а как идея. Как контрапункт. Для первых он воплощение хаоса и витальной энергии, от которой можно и стоит подзарядить свою буксующую в скуке и унынии жизнь. Для вторых – штрейкбрехер, ломающий стачку и ряды. Даже продюсер порно, случайного приработка, которым не побрезгует Йоав – ведь в современном мире нет места перверсии, – и тот не довольствуется его молодым мускулистым телом или внушительных размеров «инструментом». Мастурбировать и стонать недостаточно. Надо сопровождать свои действия сальными репликами на иврите, облачиться в военную униформу, трахать врага – ряженую под палестинскую беженку девушку из Ливана.

И вот он, сознательно избравший амнезию как самый короткий путь в будущее, рассказывает им о том, что было. Об абсурдном опыте службы в армии, о том, как стрекочет автомат на мотивы французских шлягеров 1990-х годов, о том, как замерз в горах или разгадывал психологический тест перед дембелем. Это его плата за гостеприимство. Вместе с кольцом, которое он снял с губы в первый же день и подарил Эмилю – распечатал уста! – он отдает и свои истории. Йоаву не жалко, ведь в новой жизни случатся новые. Уже случаются.

Из посольства его уволят за правозащитную самодеятельность – он пустит мокнущих под дождем соискателей визы на территорию крепости. Его соблазнит Каролин, и он женится на ней по совету Эмиля, чтобы ускорить процедуру натурализации. Его навестит отец, а он не захочет даже поговорить. Искренность Йоава несет разрушение. Он словно юродивый или ребенок, которому нравится думать, что взрослых людей не существует, а значит, можно не церемониться с окружающими, вероятно, потому, что дети уже спасены. Но люди более несчастны,

чем он думает. И сказанная в лицо правда делает их еще несчастнее. Ему кажется, что все остальные живут в вымышленном, лживом мире и только его истории настоящие. Правда – ничья собственность, у лжи всегда есть конкретный владелец, ее автор. Пока Йоав верил в ту картину мира, что рисовало ему его воображение, он легко расставался с прошлым. Как только начал сомневаться, попросил Эмиля вернуть ему его воспоминания.

Фиктивный брак с Каролин приведет Йоава в OFII[1], чуть ли не самую критикуемую во Франции организацию, созданную другим перебежчиком – Эриком Бессоном, отринувшим идеалы социализма ради министерского портфеля в правительстве Саркози. Лекции для мигрантов, азбука патриотизма – апофеоз абсурда, – предметно демонстрирующая, что философия толерантности и мультикультурализма такая же ложь, причем агрессивная, как и отвратительный Йоаву израильский милитаризм. Закон 1905 года о переходе к лаицизму, разработанный Аристидом Брианом, главная скрепа секулярного общества, так и не стал символом преображения человека. Агония Запада позволит Йоаву понять значение Востока. Гуманизм не способен завоевать планету, поскольку не изобрел ни собственных храмов, ни собственных гробниц.

Распевая «Марсельезу» перед чиновницей, Йоав переживет катарсис. Он понимает: ужасно бряцать оружием, но еще ужаснее делать это только на словах. Он думает: во Франции все и вся суть пустой звук. Никто не готов здесь драться ни за родную страну, символом которой является национальный гимн, ни за родную культуру. С концерта оркестра, в котором играет Каролин, Йоав тоже сбежит. Эта музыка приемлема в неприемлемой манере, как скажет он напоследок. Его путь к свободе окончится перед наглухо закрытой дверью. Vrai ou faux (правда и неправда) – два ответа, из которых на экзамене для успешной натурализации в OFII нужно выбрать верный, – увы, синонимы. И все-таки он попал в ад, а значит, идти нужно как можно быстрее. ◆

1. Office français de l'immigration et de l'intégration – Французское агентство по иммиграции и интеграции. – *Прим. ред.*

Андрей Плахов

ПО ВОЛЕ БОГА И ДЬЯВОЛА

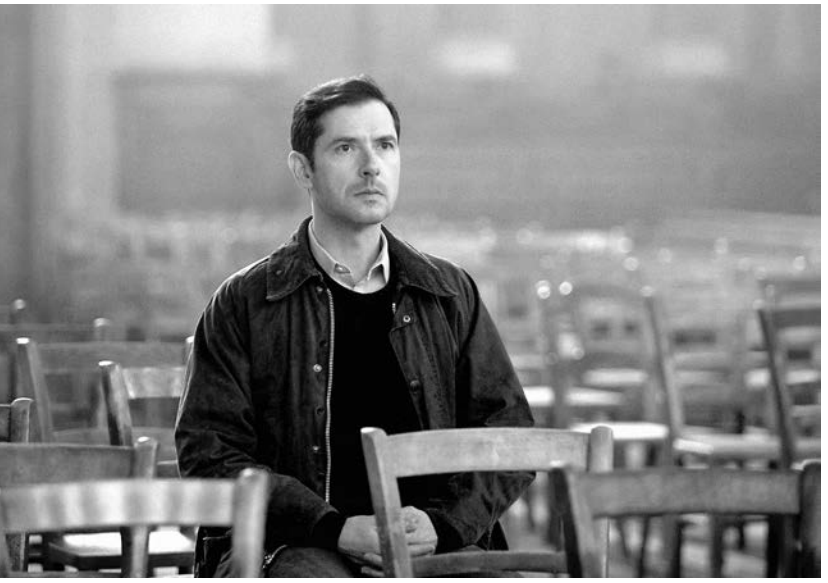
Статья в двенадцати предложениях

«По воле божьей»
Grâce à Dieu
Автор сценария, режиссер Франсуа Озон
Оператор Манюэль Дакоссе
Композиторы Евгений Гальперин, Саша Гальперин
Художники Паскалин Шаванн, Филипп Кордом
В ролях: Мельвиль Пупо, Дени Меноше, Сванн Арло, Эрик Каравака, Франсуа Марторе, Бернар Верле, Жозиан Баласко, Мартина Эрель, Элен Венсан, Франсуа Шатто и другие
A Plus Image 8, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cofinova 15, Films Distribution, FOZ, France 2 Cinéma, France Télévisions, Indéfilms 7, La Banque Postale Image 12, Mandarin Films, Mars Films, OCS, Palatine Etoile 16, Région Ile-de-France, Scope Pictures, SG Image 2017, Sofica Manon 8, Sofica Manon 9
Франция – Бельгия
2018

Этот фильм способен сбить с толку как фанатов Франсуа Озона (наверное, меня надо приписать к их числу), так и злостных скептиков, даже ненавистников, которых тоже в изобилии породил французский режиссер, известный в первую очередь склонностью к стилистически изощренным жанровым перевертышам и мистификациям.

Впервые этот пересмешник делает серьезную социально-критическую хроникально-репортажную докудраму на горячем материале: в ее основе скандал вокруг священника-педофила Бернара Прейна и крышевавшего его лионского архиепископа кардинала Филиппа Барбарена, одного из приближенных к Святому престолу и ватиканской элите; сюжет включает также историю формирования протестной организации La parole libérée («Свободные голоса») силами жертв сексуального аппетита демонического священника.

Впервые Озон вторгается в реальную, происходящую во Франции борьбу (кстати, сначала фильм задумывался



«По воле божьей», режиссер Франсуа Озон

как документальный), которая еще далеко не завершена: уже после берлинской премьеры картины в марте 2019-го состоялось судебное слушание по делу Барбарена и он был приговорен к полугодовому сроку условно, после чего во второй раз обратился к понтифику с просьбой освободить его от должности.

Прейна, процесс над которым еще впереди, подал иск, чтобы воспрепятствовать выходу в прокат фильма Озона, поскольку «он может негативно сказаться на имидже подсудимого и вердикте суда», но получил отказ, и все же картина (в количестве трехсот копий) вышла на две недели позже запланированной даты; в последний раз во Франции переносили релиз по схожим причинам в 1973 году: тогда задержали выход «Кровавой свадьбы» Клода Шаброля, основанной на реальных событиях, судебное разбирательство которых еще не было завершено.

В центре повествования трое (из шестидесяти или даже семидесяти) пострадавших мужчин: каждый в период с 1986 по 1991 год испытал сексуальные домогательства со стороны Прейна, в те времена капеллана католического лагеря бойскаутов; некоторые подростки не воспринимали это как насилие, но годам к семнадцати созрели для того, чтобы рассказать о подобных инцидентах родителям, не получили от тех поддержки и дальнейшую жизнь прожили либо пряча травму глубоко внутрь, либо сталкиваясь с рецидивами сломанной психики.

Действие начинается в 2014-м, когда успешный адвокат и образцовый католик Александр Герен (первоначально фильм должен был называться его именем) узнает, что Прейна опять функционирует в Лионе и имеет «по работе» доступ к детям; вместе с двумя другими бывшими

«По воле божьей»

скаутами Александр решается бросить перчатку могучей католической институции и консервативному лионскому обществу, они собирают десятки свидетельств потерпевших, поднимают на ноги юриспруденцию и клерикальную верхушку вплоть до Ватикана.

Все это настолько не похоже на обычный материал и стиль Озона, что вскоре перестаешь искать какие бы то ни было связи с его прошлым кинематографом и просто отдаешься течению интриги, развернутой в (тоже не характерном для этого режиссера) суховатом ключе эпистолярного романа; первая треть фильма, длящегося два с лишним часа, состоит большей частью из закадрового чтения писем, которыми персонажи обмениваются между собой или адресуют их в служебные инстанции, и как раз из писем мы узнаем о ключевых событиях и поступках героев.

С одной стороны, это придает фильму несвойственную миру Озона аутентичность (письма подлинные и доверительно предоставлены в распоряжение режиссера прототипами главных героев); с другой – это отголосок литературной традиции эпохи Просвещения, обожавшей романы в письмах, так что невольно начинаешь вспоминать, что Озон – ученик Эрика Ромера, а тот, в свою очередь, как и Франсуа Трюффо, ввел эту традицию в обиход французской «новой волны».

Александра, первоначально застегнутого на все пуговицы сорокалетнего отца пятерых детей, играет Мельвиль Пупо (актер, не раз снимавшийся у Озона и сыгравший его альтер эго – смертельно больного гомосексуального фотографа во «Времени прощания»); в процессе самопознания вера этого героя подвергается серьезной переоценке,

загнанная в подсознание травма выходит наружу, и он окончательно выходит из футляра.

С появлением в сюжете еще двух героев фильм обретает более высокий эмоциональный градус: взрывной по темпераменту атеист Франсуа – полная противоположность интровертному, набожному Александру, и играющий его Дени Меноше работает на этом контрасте; особенно же хорош в роли фрустрированного, нестабильного Эммануэля актер Сванн Арло (похожий на покойного Патрика Девера – символа хрупкости и незащищенности); Эммануэль – единственный из трех, кто не имеет точного жизненного соответствия и представляет собой контаминацию двух разных реальных персонажей.

Новая картина Озона при всей нетипичности в конце концов обнаруживает и знакомые мотивы, и стилистические приемы, и характерный для режиссера тип хулиганского юмора (знакомый по фильмам-перевертышам «В доме» и «Отчаянная домохозяйка»): так, внутри организации «Свободные голоса» дискутируется идея запустить над Ватиканом вертолет с макетом пениса и поставить перед церковью вопрос, что больше шокирует – летящий в небе пенис или педофилы, окопавшиеся в приходах.

Не менее значима и «оговорка по Фрейду» одного из церковных функционеров: говоря о педофилах, он употребляет для их характеристики слово «гомосексуалисты», на что тут же обращает внимание один из оппонентов, замечая, что нет никакой связи между педофилией и сексуальной ориентацией, а церковь, призывая «божий гнев» на геев, в то же самое время покрывает педофильские преступления; и тут опять мы видим в Озоне наследника традиции «циничных» моральных парадоксов и антиклерикальных умонастроений, которыми пронизаны французская классическая философия («Опыты» Монтеня, «Максимы» Ларошфуко), литература («Монахиня» Дидро) – равно как и кинематограф. ◆

Егор Москвитин

ЛИЦО С ИНСТАГРАМОМ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Пираньи Неаполя»
La paranza dei bambini
По роману Роберто Савиано
Авторы сценария Роберто Савиано, Клаудио Джованнези, Маурицио Брауччи
Режиссер Клаудио Джованнези
Оператор Даниеле Чипри
Художник Даниеле Фрабетти
Композитор Андреа Мошианезе
В ролях: Франческо Ди Наполи, Вивиана Апреа, Маттиа Пиано Дель Бальцо, Чиро Веккьоне, Чиро Пеллекиа, Ар Тем, Альфредо Туритто, Паскуале Маротта, Лука Накарло, Кармине Пиццо и другие
Palomar, Sky Cinema, TIMvision, Vision Distribution
Италия
2019

Приз за лучший сценарий на Берлинском кинофестивале получил фильм «Пираньи Неаполя» – криминальная драма об итальянских подростках в поисках лучшей жизни. В ее основу лег роман Роберто Савиано – автора знаменитой «Гоморры». «Пираньи Неаполя» на ее фоне – мелкие рыбешки, но наблюдать за ними в их естественной среде обитания все равно чрезвычайно интересно.

Смазливый пятнадцатилетний подросток Никола (поразительный дебют Франческо Ди Наполи) хочет быть не смазливым, а красивым – и для этого стремится придать своей жизни героический контекст. Когда ты сын матери-одиночки из прачечной (да еще и родившей, судя по внешности, в те же пятнадцать лет), стать героем в Неаполе можно лишь одним путем – превратившись в бандита. Первая попытка Николы повзрослеть оказывается неудачной: он и его верная шайка грабят ювелира и тут же попадают в руки его покровителям. После этой сцены понятно, что крышевание коммерсантов в Неаполе – традиция, не лишенная смысла, а Никола решается на важный карьерный шаг. Он вступает с палачами в деловые переговоры. И те, оценив храбрость и смекалку юноши, ставят его торговать марихуаной в студенческом квартале. Дела идут в гору, но амбициозному Николе и его пираньям хочется еще больше

«Пираньи Неаполя», режиссер Клаудио Джованнези

власти и любви. И вот уже подростки, вооружившись до зубов, изучают на Ютубе инструкции по обращению с пистолетами-пулеметами. И отнюдь не наивная мама переезжает из прачечной в дом с плазменным телевизором. А участница конкурсов красоты Летиция (изящная Вивиана Апреа, тоже дебютантка) перестает смотреть на Николу как на дворнягу и принимает его приглашение в оперный театр.

Сними сегодня такой фильм на американской земле, он завершил бы свой фестивальный год еще на январском «Санденсе». А в прокат вышел бы в паре стран, где еще чтят кодекс Скорсезе, Леоне и Де Пальмы, для всего остального мира осев на каком-нибудь Netflix. Но фильм снят в современном Неаполе по роману Роберто Савиано, и эти обстоятельства меняют правила игры. Ведь Савиано – тот самый журналист, ставший писателем, который уже одиннадцать лет живет под присмотром полиции, потому что неаполитанская группировка «каморра» объявила его своим врагом. Это произошло после выхода книги «Гоморра», ставшей впоследствии отважным публицистическим фильмом Маттео Гарроне (2008) и впечатляющим развлекательным сериалом (2014). Перед премьерой «Пираний Неаполя» в Берлине усилили меры безопасности. То же самое было и на церемонии закрытия, на которой Савиано забрал приз за лучший сценарий. Эпос о его вражде с мафией за последнюю декаду оброс таким количеством небылиц, что посещение им светских мероприятий кажется странным. Три года назад ему даже пришлось написать для Guardian огромную колонку, чтобы развеять все мифы вокруг своей персоны. Без повторения этой процедуры не объяснить значение «Пираний Неаполя» – так что, пожалуйста, потерпите.

Все началось в 2006 году, когда вышла книга «Гоморра». Не по структуре, но по своей сути она напоминает документальные романы

Светланы Алексиевич. История Савиано сплетена из показаний и исповедей людей, и добровольно, и принудительно связанных с преступным миром Неаполя. Среди героев наркокурьеры, стукачи, обложенные данью купцы и родственники жертв борьбы двух кланов, свидетелем которой неаполитанец Савиано был на протяжении всего детства. После выхода книги мать журналиста получила от мафии открытку – фотомонтаж с изображением ее сына, приставленным к его виску пистолетом и надписью «Приговорен». Это только разъярило молодого писателя, и он пошел дальше: и на выступлении перед студентами школы, где учились дети мафиози, перечислил боссов «каморры» по именам, потребовав, чтобы они оставили его землю. В тот же вечер его взяли под усиленную охрану. Он остается под ней до сих пор. У Савиано семь телохранителей, каждый его день расписан по минутам, а ночует он чаще всего или в отелях, или в казармах карабинеров, потому что найти для него жилье властям не удалось. О других конкретных угрозах в свой адрес Савиано не упоминает, но пересказывает слух, который ему передали из тюрьмы. Находившийся в заключении босс Сальваторе Кантиелло, увидев по телевизору репортаж о Савиано, якобы сказал: «Продолжай говорить, потому что скоро ты замолкнешь навсегда». У полиции не было причин не воспринимать эти слова серьезно: сегодня в Италии под государственной защитой находятся десять журналистов, под машиной как минимум одного из них как-то раз обнаружили самодельную бомбу.

Когда Савиано работал над своей книгой La paranza dei bambini (слово paranza означает и банду, и секцию «каморры», так что уместен перевод «Детская секция»), в другой европейской стране погиб журналист, которого полиция охраняла почти пять лет. Это был Стефан Шарбоннье из редакции Charlie Hebdo. Да, его врагами была не мафия. А массовый теракт – не адресное убийство. Но Савиано воспринял эту историю очень лично. И все равно закончил книгу о том, как подростки попадают в «каморру». По ней-то и были сняты «Пираньи Неаполя» Клаудио Джованнези – режиссера, в свое время с успехом превратившего «Гоморру» в драматический сериал.

Пираньи водятся только в пресной воде, так что не мудрено, что критикам в Берлине фильм показался пресным. Он действительно не выдерживает художественного сравнения с киноверсией «Гоморры», снятой Маттео Гарроне, – брутальной, мрачной и полной жертвоприношений. Он не вполне дееспособен и как современная версия «Ромео и Джульетты», потому что влюбленные в нем не идут на настоящие подвиги ради друг друга, а конфликт двух почти идентичных районов Неаполя несравним с войной двух равно уважаемых семей из Вероны. А для истории про юных убийц «Пираньи Неаполя», напротив, чересчур мечтательны и романтичны. В этом же году в Берлине вслед за «Санденсом» показали колумбийскую драму «Монос» о маленьких солдатах наркокартелей. И оглушительный реализм этого фильма, даже когда его пути пересекались с вдоль и поперек исхоженными

литературными тропами «Повелителя мух», действовал на зрителя куда сильнее – как будто документальное кино из ада. На фоне классических саг о восхождениях пехотинцев вроде «Однажды в Америке» (1984) итальянские рыбки и вовсе кажутся беззубыми. «Пираньи Неаполя» – история не про лицо со шрамом, а про лицо с инстаграмом. Но именно за это наблюдение им, кажется, и вручили «Серебряного медведя».

Действие фильма происходит в районе Санита – том самом, где Витторио Де Сика когда-то снимал авантюрные и местами криминальные, но все равно оптимистичные – даже по меркам неореализма – картины. В его серьезном и грустном фильме «Золото Неаполя» (1954) есть сцена с детскими похоронами. Но уже спустя девять лет в комедии «Вчера, сегодня, завтра» (1963) героиня Софии Лорен, табачная контрабандистка, становится перманентно беременной, чтобы не попасть в тюрьму. Ведь итальянцы не сажают молодых матерей. Но после рождения седьмого ребенка подряд муж героини (его играл Марчелло Мастрояни) начинает делать вид, что у него болит голова, – и на горизонте появляется другой мужчина. Мрачная неаполитанская действительность стучится в каждый кадр этого жизнерадостного фильма, но что может быть более жизнеутверждающим, чем рождение детей?

«Гоморра», в самой знаменитой сцене обнажающая своих героев до плавок, поспорила с Де Сикой, показав, какими именно становятся эти дети. В «Пираньях Неаполя» персонажи предпочитают не раздеваться, а наряжаться, однако в фильме тоже есть важная сцена, символизирующая потерю невинности. В роскошном универмаге – месте, которое лучше любой тюрьмы должно способствовать смягчению нравов, – стоит рождественская елка. В этот дворец вдруг врываются юные разбойники, преследующие недругов из чужой банды. Одни подростки пытаются забраться на ель, а другие валят ее и утаскивают как трофей. Так что вот уже вторая подряд экранизация Савиано ставит под сомнение итальянский культ семьи и детей. Но между «Гоморрой» и «Пираньями Неаполя» есть много отличий.

Первое испытание оружием для героев «Гоморры» было сродни Тайной мессе. В «Пираньях Неаполя» же все напоказ. И первое, что делают эти модно, но по-солдатски одинаково подстриженные (а можно написать и «постриженные», ведь речь идет об ордене и о вере) дети, – выкладывают фотографии с пушками в инстаграм. Герои «Гоморры» совершали самые страшные вещи на безлюдных пустырях, но в новом фильме сравнение с пираньями имеет не только поэтический, но и биологический смысл. Перед нами речные гиены, выживающие только в плотных потоках жизни, текущей по узким улицам Неаполя.

Эти дети – плоть от плоти своих родителей, а те – наследники великой красоты, которую оператор Даниеле Чипри показывает не как спасительную, а как убийственную. Обставляя квартиру для своей матери, Никола стремится воспроизвести в четырех стенах все великолепие неаполитанского барокко – но скатывается в пошлость. Свидание в опере

«Пираньи Неаполя»

для него и его девушки становится таким же актом самоутверждения, как победа в бою за стратегическую высоту – лучшую ложу в ночном клубе. Эти дети так сильно хотят быть частью придуманной не ими героики и культуры, что даже партнеров выбирают так, чтобы неизбежно повторить судьбу Ромео и Джульетты. Впрочем, сценарий фильма не доводит эту линию до конца – то ли из-за собственной расфокусированности, то ли для того, чтобы специально указать на разницу между имитацией и искусством.

Главный научный интерес Савиано в этот раз, кажется, состоит в том, чтобы описать, как новый цифровой мир повлиял на героев «Гоморры». Как социальные сети, которые должны были раскрепостить общество, лишь укрепили самые уродливые из его институтов. Все, что делают герои «Пираний Неаполя», они делают ради любви своих слуг и ради кроссовок за несколько сотен евро, которым служат сами. В фильме есть сцена, где Никола идет вдоль витрин и перечисляет, что сколько стоит. Казалось бы, в этом нет ничего нового, но интересно и то, что не только подросткам, но и настоящим кардиналам мафии больше не сидится в тени. Они тоже хотят, чтобы кто-то поставил им лайк. Последнее тому свидетельство – фильм «Лоро» Паоло Соррентино, но эта странная эволюция (или деградация) преступного мира началась не вчера. На фото во время своего ареста в 2010 году криминальный босс из Неаполя Антонио Йовине улыбается репортерам. Ведущий его полицейский тоже смеется на камеру. В своих интервью Савиано подчеркивает, что для генералов «каморры» всегда был важен баланс между анонимностью и популярностью. Он даже описывает их с помощью термина VIPL – как знаменитостей локальных масштабов. Но оставаться «виплами» в современном мире становится все сложнее. Возможно, Савиано написал историю как раз об этом мире,

а не о бандитах. И о текучести его новых норм. В единственном по-настоящему страшном эпизоде фильма Никола, чтобы убить врага, надевает чулки и юбку, достает парик и долго красится перед зеркалом. Мальчик становится девочкой (привет от брутального Берлина балеринам из Канн), ребенок – убийцей, ночные животные – дневными.

И если это так, то на самом деле «Пираньи Неаполя» плывут от гангстерских саг к совсем другим берегам. Ближайший к ним современный итальянский сериал «Малышка» (Baby; 2018), снятый специально для Netflix. В нем богатые старшеклассницы от скуки продают себя состоятельным мужчинам (и не только мужчинам: среди прототипов героев, представших перед судом, была внучка Муссолини), а заработанные деньги тратят на новые наряды для социальных сетей. Девочками из лучших семей Рима движут те же мотивы, что и мальчиками из худших семей Неаполя. Но девочки поиграют и повзрослеют, а мальчики либо сядут в тюрьму, либо лягут в могилы.

Впрочем, осторожный оптимизм есть и в «Пираньях Неаполя». Настоящий американец Тони Монтана из «Лица со шрамом» говорил, что сначала в его новой стране ты получаешь деньги, затем власть и только потом женщину. Настоящий неаполитанец Никола переворачивает эту инструкцию с ног на голову, начиная с любви. ◆

Алексей Медведев

С ЛЮБОВЬЮ И ВСЯКОЙ МЕРЗОСТЬЮ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Золотая перчатка»
Der goldene Handschuh
По книге Хайнца Штрунка
Авторы сценария Фатих Акин, Хайнц Штрунк
Режиссер Фатих Акин
Оператор Райнер Клаусманн
Художник Тамо Кунц
В ролях: Йонас Дасслер, Маргарете Тизель, Марк Хоземанн, Катя Штудт, Адам Боусдукос, Мартина Айтнер, Грета Софи Шмидт, Тристан Гёбель, Харк Бом, Филипп Балтус и другие
Bombero International, Pathé, Warner Bros. Film Productions Germany
Германия – Франция
2019

Есть фильмы, которые разделяют. И зрителей, и критическое сообщество. И даже в собственной реакции на них надо долго разбираться. Но именно они создают историю кино. «Золотая перчатка» Фатиха Акина – один из таких фильмов.

«Перчатку» показали в конкурсе Берлинского кинофестиваля, где она не получила никаких призов. Рецензии на фильм производили странное впечатление. С одной стороны, никто не оспаривал мастерства сценариста и режиссера Акина и актера Йонаса Дасслера, а оператор, художники по интерьерам, гриму и костюмам и вовсе удостоились высших похвал. С другой стороны, обычно профессиональные и хладнокровные фестивальные рецензенты с какой-то жалобной интонацией писали, что на экран вообще лучше не смотреть, а фильм, может быть, и вовсе не стоило снимать. Согласимся, «Золотая перчатка» – одно из самых неприятных зрелищ, когда-либо созданных в кино. Но дело тут не в насилии и натурализме. И даже не только в пугающе подлинной атмосфере, которую все уже успели забыть, а Акин, родившийся в Гамбурге в 1973 году, как раз в тот период, когда Фриц Хонка убивал пожилых проституток из бара «У золотой перчатки», каким-то

непостижимым образом усвоил и воспроизвел. Дело, пожалуй, в убийственной нормальности, обыденности того, что происходит на экране.

Гамбург, начало 1970-х. Десять лет назад в этом районе начинали «Битлз» (их клубы в пяти минутах ходьбы от «Золотой перчатки»), а сегодня Фриц Хонка, хлебнув шнапса, готовится отпилить голову придушенной им женщине, чтобы легче было вынести труп на помойку. Сам процесс милосердно оставлен за кадром, но звук пилы, раздирающей гнилое мясо, работает не хуже изображения. Убогая, неприбранная, вся какая-то заплесневелая квартирка подсобного рабочего, который настолько уродлив, что может рассчитывать только на общество алкоголичек далеко за пятьдесят. Засаленные картинки из порножурналов, коллекция кукол, разбросанные бутылки. Нам ясно все и сразу. Даже те, кто не знает реальную историю Фрица Хонки, изложенную в книге Хайнца Штрунка, по которой снят фильм, сразу поймут, с кем мы имеем дело и чего ждать от сюжета. Так зачем же, действительно, было снимать?

Кинопроцесс движется волнами – не случайно это слово имеет и специфические кинематографические коннотации. Вот и небольшая волна фильмов об убийцах-маньяках набирает силу: началось все с «Дома, который построил Джек» Ларса фон Триера. Практически одновременно с «Перчаткой» вышел «Красивый, плохой, злой» Джо Берлингера – о загадке Теда Банди. Ждем «Однажды в Голливуде» Квентина Тарантино, где одним из героев будет Чарльз Мэнсон. И у всех этих фильмов есть свои «резоны». Триер выстраивает метафору убийства как творчества и творчества как убийства. Берлингер завороженно следит вместе со своей героиней за загадкой двух личностей в одном теле. И только Акин просто наблюдает не отводя глаз. Попробуем понаблюдать и мы вместе с ним, не торопясь делать выводы. Может быть, тогда что-то станет понятнее.

Прежде всего, обратим внимание на то, что Хонка не такой уж и отверженный. Это правда: и он, и его недолгие подруги (среди них самая заметная роль у Маргарете Тизель из «Рая. Любви» Ульриха Зайдля) выглядят на большом экране не слишком приятно, но, если честно, немногие из реальных людей с морщинами, шрамами и дефектами кожи будут смотреться лучше на крупном плане, снятом нельстивой камерой Райнера Клаусманна. (В скобках замечу, что Акин вообще любит лица, изборожденные следами прожитых жизней. Достаточно вспомнить Бироля Юнеля из «Головой о стену»; и даже Диане Крюгер на главную роль в драме «На пределе» режиссер, кажется, выбирал от противного: чтобы расколоть ее маску идеальной красоты гримасой боли и отчаяния.) Так вот, у Хонки есть деньги, работа, крыша над головой. Да, он бьет женщин, но, судя по всему, этим занимаются все вокруг. Никого не беспокоят крики жертв – они несутся из каждого окна. Никто не хватится пропавшей старой шлюхи – они никогда не умирают своей смертью. И даже ужасная вонь разлагающихся тел, которые Хонка складывает в кухонном ларе, никого особенно не беспокоит. На фоне своего окружения Хонка почти не выделяется. Его убийства

выглядят почти случайными – никакого адского колорита, никакого секретного ритуала. Собственно, и на реальном процессе из четырех предъявленных ему убийств только одно было признано преднамеренным. Ну стукнул чуть посильнее, сдавил чуть подольше…

Если еще чуть-чуть пристальнее вглядеться в Хонку, каким его показал Акин, становится понятно, что он вообще не маньяк. Уж точно не серийный убийца. Никакой особой тяги к преступлению он не испытывает, никакое наваждение им не владеет. Да и само число жертв – четыре за пять лет – не вполне отвечает нашим представлениям о Джеке Потрошителе, ежедневно выходившем на охоту в квартал красных фонарей. Удивительным образом все рецензенты фильма, чьи тексты я читал, упускают из виду важнейшую деталь: Хонка – не сексуальный насильник, а психологический импотент, ему доступен только оральный секс. Страх перед женщиной, перед телесным контактом, перед сближением с другим человеком раз за разом приводят его к неудаче, и именно эта неудача провоцирует в нем неконтролируемую агрессию. Разумеется, это нисколько его не оправдывает, но объясняет, чего он хочет: всего лишь секса, всего лишь контакта, всего лишь близости, путь к которой для него закрыт просто потому, что душа его давным-давно сгнила. И физическая несостоятельность – лишь следствие душевной недостаточности. Сам Хонка это чувствует. И в этом его трагедия.

В середине фильма герой попадает под машину, и тяжелая травма становится катализатором его временного преображения. Он бросает пить, надевает рубашку с галстуком и легко устраивается в компанию «Шелл» на должность охранника – даже со своим маленьким кабинетом. Мы не успеем оглянуться, и вчерашний убийца окажется нормальным членом общества. У него появятся друзья. И вот ему уже предлагают посвататься к хорошей женщине, а там уж не за горами и загородный домик, и шестеро детей, и спокойная старость. И весь этот почти сказочный поворот сюжета как нельзя лучше описывает реальность: нам только кажется, что мир обычных людей отделен от мира кошмара и ужаса высокой стеной. И даже сказать, что эти миры друг от друга на расстоянии вытянутой руки, было бы неправильно. Это просто один и тот же мир, и каждый из нас может легко и незаметно для себя оказаться как в самой светлой и приятной его области, так и в самом грязном и гнусном переулке на задворках Репербана.

Выбор актера на главную роль словно подчеркивает отсутствие границ между темной и светлой стороной. Это надо же было на роль чудовища пригласить двадцатидвухлетнего патентованного красавчика Дасслера, совсем недавно разбившего немало тинейджерских сердец главной ролью в молодежном фильме «LOMO: Язык многих других». Команда гримеров выполняет невероятную по сложности работу, но это совсем непохоже, например, на голливудский аттракцион, в процессе которого уродовали Шарлиз Терон («Монстр»). Здесь техническое совершенство достигает такой степени, что на экране мы действительно видим существо радикально другой психофизики, как бы

«Золотая перчатка», режиссер Фатих Акин

проваливаемся в экранную реальность вместе с актером, который не демонстрирует свое мастерство, а подчиняется логике замысла. «Jonas Dassler ist Fritz Honka», – написано на берлинских афишах фильма. Йонас Дасслер и есть Фриц Хонка. Никаких «в роли» или «исполняет».

И тут становится понятным отличие «Золотой перчатки» от других фильмов о маньяках. Простая схема – показать зрителю монстра, объяснить, как он дошел до жизни такой, вызвать сочувствие – тут не работает. Монстр оказывается таким же, как мы, частью нас самих. Как можно испытать к нему хоть тень сочувствия? Что тут можно объяснить? Кстати, отсутствие объясняющей биографии героя стало едва ли не самым распространенным упреком кинокритиков. А ирония в том, что объяснение такое было в биографии Хонки, было в романе Штрунка и было аккуратно снято Акином. Это сцена изнасилования Хонки в детстве, которую Акин благонамеренно хотел предложить аудитории, а потом безжалостно вырезал. «Это глупое объяснение, – сказал он. – Если вас изнасиловали в детстве, это не значит, что вы должны стать серийным убийцей. Многие дети стали жертвами насилия, но не выросли в серийных убийц – такой подход стал бы пощечиной для них». Остался в фильме только намек на концлагеря (отец реального Хонки и, по его показаниям, сам он были заключены в концентрационный лагерь), но и это ничего не объясняет и объяснить не может.

Напомним, мы ведь находимся в Германии, где никто не может объяснить, что произошло с целой страной буквально только что по историческим меркам – тридцать-сорок лет назад. И оказывается, что фильм Акина – это еще и удивительно точное описание послевоенного общества, так и не оправившегося от небывалой травмы. Общества, лишенного горизонтальных связей, абсолютно атомизированного, где

никто не выйдет на крики о помощи и никто не заметит вашего исчезновения, где легко поменять свою участь, легко возвыситься, но еще легче упасть, так как не за что и не за кого держаться.

Подводит Хонку все та же мечта о настоящей любви. Не в силах устоять против предложения шелловской уборщицы, которая испытывает к нему нечто вроде симпатии, он вновь начинает пить. А потом набрасывается на нее с криками «Я люблю тебя! Я хочу тебя трахнуть!» Это для него не акт сексуальной агрессии. Это для него и есть любовь. Он по-другому не умеет. Хотя, видит Бог, очень-очень хочет.

Так Акин незаметно выполняет почти неразрешимую задачу. Ни много ни мало он дает содержательное определение фашизма, в тени которого живет и веселится Гамбург 1970-х, где офицер СС из «Золотой перчатки» вовсе не собирается каяться в содеянном. Казалось бы, это невозможно. На нашей современной шкале ценностей фашизм обозначает абсолютное зло и не может быть ничем «измерен» со стороны. Просто нет такой линейки. Наоборот, сам фашизм является эталоном для любого проявления тоталитаризма, будь то в государственном устройстве или в интернет-дискуссии (именно это эмпирически фиксируется так называемым «законом Годвина», который гласит, что в любом разрастающемся споре с вероятностью сто процентов кого-то из собеседников назовут фашистом, сравнят с Гитлером и пр.). Но невысказанное определение Акина кажется точным: «Фашизм – это желание близости в отсутствие души». Итальянское слово fascio – «пучок» – отсылает к мечте об объединении, контакте, связи. Здесь корень преступлений Хонки, для которого контакт с миром и желанен, и невозможен. До такой степени, что он никак не может понять, что другие люди действительно существуют на свете. Что они действительно живые, а не просто персонажи его мечтаний или досадные помехи на пути к элементарным удовольствиям.

В итоге нас ждет что-то вроде хэппи энда – надеюсь, это не спойлер. Понятно ведь изначально, что арест Хонки неизбежен. Менее известно то, что он еще успеет выйти на свободу и доживет до 1998 года, но это уже другая история. Так вот, белокурая школьница, предмет эротических грез Хонки, уходит на камеру, оставляя за спиной задержанного преступника, даже не подозревая, что только что избежала смертельной опасности. И если уж говорить о влиянии Фасбиндера (сам Акин таких сравнений не жалует, предпочитая возводить «Перчатку» к детскому увлечению Джорджем Ромеро), то именно в этой сцене. Вспомним финал «Замужества Марии Браун» (эти два фильма объединяет и присутствие актера Харка Бома, который у Акина играет завсегдатая «Перчатки»). Обе героини очевидным образом воплощают судьбу Германии. Но наивность, плакатность этой метафоры заземляется и снимается ужасной бытовой конкретикой ситуации. Сигарета зажжена, огонь потушен, но газ продолжает идти. ◆

Елена Стишова

ЖЕНСКАЯ ГОЛГОФА

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Бог существует, ее имя – Петруния»
Gospod postoi, imeto i' e Petrunija
Авторы сценария Теона Стругар Митевская, Эльма Татарагич
Режиссер Теона Стругар Митевская
Оператор Виржини Сен-Мартен
Художник Вук Митевский
В ролях: Зорица Нушева, Лабина Митевская, Стефан Вуисич, Суад Беговский, Симеон Мони Дамевский, Виолетта Сапковская, Петар Мирчевский и другие
Deuxieme Ligne Films, Entre Chien et Loup, Sister and Brother Mitevski, Spiritus Movens, Vertigo
Македония – Бельгия – Франция – Хорватия – Словения
2019

Фильм македонской режиссерки[1] Теоны Стругар Митевской «Бог существует, ее имя – Петруния» оказался самым радикальным высказыванием в конкурсе Берлинале. Правда, на мой вкус, «Золотая перчатка» круче, но Фатих Акин берет стилем, а Митевская – «злобой дня», гендерной повесткой, подновленной прошлогодним скандалом вокруг харрасмента и его жертв, множащихся в геометрической прогрессии.

Похоже, глобальное движение за равные права и возможности женщин и мужчин время от времени стагнирует и требует новых вызовов. И они случаются. На моей памяти феминистский опус «Молчание Кристины М» (или «Тишина вокруг Кристине М.») Марлен Горрис прозвучал на первом перестроечном ММКФ (1985) как гром среди ясного неба: мы были полными неофитами по части феминизма и феминистского кино, не подозревая, что у нас самих есть шедевры гендерной проблематики[2] – хотя бы «Третья Мещанская» (1927) Абрама Роома, «Член правительства» (1939) Александра Зархи и Иосифа Хейфеца, «Серп и молот» (1994) Сергея Ливнева…

В том вызывающем сюжете от голландской феминистки цепляло параноидальное мужененавистничество, каковым маялись три не знакомые друг с другом

1. В фильме гендерной проблематики вполне уместно перевести слово мужского рода в женский.

2. В советском кино конца 20-х – 30-х годов есть корпус фильмов о триумфе Золушки, вознесенной социальными лифтами на вершину властной пирамиды. См.: *Стишова Елена*. Приключения Золушки в стране большевиков. – «Искусство кино», 1997, № 5.

женщины разных социальных слоев. Фишка в том, что депрессивные тетки не понимали зерна своей ипохондрии, пока однажды случайно не пересеклись в бутике готового платья. Хозяин бутика, невзрачный мужчина неопределенного возраста и с печатью виктимности на челе, бесшумно двигался вдоль стоек с одеждой. Не сговариваясь, три женщины молча бросились на него и забили насмерть. На суде приглашенный психолог, оказавшаяся продвинутой феминисткой, разъяснила собравшимся истоки и смысл коллективного аффекта подсудимых. Не помню, оправдали ли их присяжные, зато первый наглядный урок о гендерном неравенстве и его непредсказуемых последствиях оказался для меня инициацией, и я стала вникать в гендерную проблематику.

Моя оптика уже была настроена на феминистский лад, когда в 1991 году Ридли Скотт снял драму «Тельма и Луиза», ставшую культовой в феминистском сообществе. Звездный фильм имел несколько номинаций на «Оскар» и «Золотой глобус», получил-таки вожделенную статуэтку и «Глобус» за лучший сценарий и кучу международных наград. Road movie про уставшую домохозяйку и замученную официантку, решивших рвануть на выходные в горы, не имел амбиций стать гендерной сенсацией, но стал ею. Скорее всего, потому, что в картине женское/мужское не подведено под знаменатель политкорректности. Тут шаг за шагом развязывается низовая и вполне реальная война полов, и у подруг, чтобы победить в этой войне хотя бы символически, не остается иного способа, кроме коллективного самоубийства.

В вышеназванных картинах, программных для гендерной повестки, нет конфессионального дискурса. А в македонском фильме он есть, более того, конфессия и попрание ее вековых правил, читай устоев, – сюжето- и смыслообразующий фактор проекта, имеющего, между прочим, реальную опору. Подобный эпизод в праздник Крещения несколько лет тому прогремел на всю Македонию, а его фигурантка в конце концов покинула родину.

«Страсти по Святому Кресту» разворачиваются во второй половине фильма, но Матевская расставила обертоны так, чтобы конфликт ортодоксов с нарушительницей конвенции воспринимался в объеме социокультурной парадигмы, функционирующей в этой православной стране, то есть поверх локального церковного скандала.

Ничто не предвещает такого поворота событий поначалу. Героиня со знаковым именем Петруния[3] – тридцатидвухлетняя молодая женщина, безработная, незамужняя, с высшим гуманитарным образованием. Судя по домашним репликам, она отчаялась найти работу. Мать напоминает Петрунии об интервью на швейной фабрике, а та еще не поднялась с постели. Грузная, с тяжелой походкой, убого одетая, она выходит из дома исключительно в угоду матери, устроившей ей встречу с боссом.

Актриса Зорица Нушева, не жалея себя, отыгрывает депрессию своей героини, ее нескладную судьбу и проигранную молодость. История рассказана более чем скупо, без флэшбэков, внутренних монологов,

3. Петруния – женский вариант имени Петр. В переводе с древнегреческого Петр означает «камень». Это имя пророчествует твердость в отстаивании своих убеждений.

вспомогательных эпизодов и персонажей. Актерская пластика, грим, костюм компенсируют фабульные пустоты. Красивое с крупными чертами лицо, не тронутое косметикой, излучает простодушное неведение, что есть множество не таких уж и хитрых способов с любыми данными создать шармирующий образ и произвести позитивное впечатление на работодателя.

Принимают по одежке – золотое правило по-прежнему работает. А нашей героине никто не подсказал, что наниматься секретаршей к боссу в платье типа «домашний халат» – дело заведомо проигрышное. Зато босс, молодой карьерный мужик с амбициями, все ей выложит открытым текстом, грубо и даже раздраженно, не щадя женского самолюбия, напротив, желая уязвить и унизить: мол, зачем пришла, на что рассчитывала, коли у тебя нетоварный вид. Он чеканит ей, что выглядит она на десять лет старше своего возраста, ни разу неинтересна как женщина, намекнув без обиняков, что секретарша обязана оказывать и сексуальные услуги. А рыхлая Петруния «не прошла по конкурсу». Для убедительности он брезгливо хлопнет ее по толстой ляжке, уверенный, что в ответ не схлопочет по физиономии, не получит судебного иска об оскорблении личного достоинства.

Эпизод с боссом окажется поворотным.

Иго мужского господства расцветает об руку с инстинктивным женским согласием «знать свое место». Выйдя из дверей фабрики, Петруния как будто бы отправится «на свое место», домой, и привычно заляжет на дно. Ан нет, она окажется в усадьбе храма, на берегу водоема, где прихожане празднуют Крещение Господне. Отвергнутая боссом, уязвленная, она увидит на том берегу много мужского обнаженного тела: это местные прихожане по традиции собрались потягаться сноровкой и удачливостью, ныряя в водоем за деревянным распятием.

И вдруг Петруния сиганет в купель баптистерия как была в одежде, и Святой Крест со дна буквально прыгнет ей в руки. Она поднимет свой трофей над головой, не понимая, что бросила вызов церковникам, пастве и обрекла себя на поругание.

Мужчины в воде оцепенели. Немая сцена вмиг сменилась агрессией, с невероятной скоростью принявшей формы открытого преследования женщины – со всеми выходящими. Ее взяли под арест, над ней глумились, ее унижали, шили ей нелепейшие обвинения. Да и миряне и родная мать ополчились против нарушительницы конвенции. Кто-то из чиновников в экстазе праведного гнева плюнул ей в лицо. Реакция «оскорбленных верующих» обернулась самой вульгарной мизогинией.

Всеобщее беснование принимало опасный оборот. И тут опомнился местный священник. То ли испугался самочинной расправы над женщиной, то ли внял ее поведению и ее словам.

Петруния ни срывалась на эмоции – она задавала вопросы обвинителям, просила уведомить ее, какие статьи конституции она нарушила, какие законы преступила. Хаосу всеобщего безумия молодая женщина могла противопоставить только выдержку и личное достоинство, и она

«Бог существует, ее имя – Петруния», режиссер Теона Стругар Митевская

сделала это, повинуясь, видимо, интуиции. Актриса же повиновалась, разумеется, режиссеру.

В ходе фильма стало очевидно: метасюжет проекта – программная полемика режиссера Теоны Стругар Митевской с сексистским миром мужского шовинизма, жестко диктующего женщине навигацию по жизни. Тонкости поведенческой логики героини, психологическая правда – все отброшено ради цели. Оттого возникает когнитивный диссонанс. Конечно, я болею за Петрунию. Сама живу в патриархатном социуме, каковой на глазах погрязает в архаике. И у нас не моги ненароком «оскорбить чувства верующих» – огребешь по полной. Инцидент с Петрунией не требует особых объяснений в наших Палестинах. Устав ортодоксальной церкви имплицитно правит в светской и в политической жизни, ибо с незапамятных времен стал содержанием коллективного бессознательного, утратив религиозную окраску.

Ведомая неосознанным протестом против мужской власти, против только что пережитого унижения, Петруния перешла Рубикон и заступила на мужскую территорию. Нашла коса на камень. Конфессиональные декорации как ветром сдуло вместе с приличиями. Мужчины пошли войной против женщины, чтобы неповадно было слабому полу играть в мужские игры.

И тогда героиня проявляет себя как зрелый, опытный и юридически грамотный человек, твердо стоящий на своем: действия церковников противозаконны. А ведь до инцидента с Крестом Петруния воспринималась иначе: как инфантильная, подавленная обстоятельствами неудачница. Подавленная, но не сломленная. Внутренняя сила жила в ее глазах – что правда, то правда. И сила, и патетика античной героини – свойства дарования актрисы Зорицы Нушевой, – ее органика триумфально развернулись в последних эпизодах. «Возьмите Крест, он

мне не нужен», – скажет она священнику, решившему было отдать ей распятие, из-за которого сыр-бор разгорелся.

В контексте фильма распятие – символ мужской власти, узурпированный женщиной. Петруния отвергает его. Таков финал картины, но за ее рамками остается перманентно полемичный сюжет борьбы за гендерное равноправие. Прежде всего полемична утопия гендерного равенства, отстаиваемая леворадикальным феминизмом. Она склоняет женщин к использованию мужских моделей поведения и упирается в концепцию андрогинности, имеющую и сторонников, и непримиримых критиков[4].

Женщины во власти (Госдума дает выразительные примеры) без оглядки на теорию практикуют мужские поведенческие стандарты, стремясь символически преодолеть свою половую идентичность. В ход идут все оттенки мужской брутальности. По части экстремистских законопроектов депутатки дают фору дупутатам.

Вот вам убойный – непридуманный! – комментарий к теме «женщины во власти» из фильма Петра Тодоровского «Анкор, еще анкор!». Нет нужды объяснять, почему именно советский социум, опередивший Европу по части равенства в правах мужчин и женщин, породил разного свойства гендерные девиации. Машинистка особого отдела войскового гарнизона, немолодая и семь раз некрасивая, положила глаз на генеральского адъютанта. Адъютант пытается отбиться от тетки, прячется от нее, генерал использует свой властный ресурс, чтобы пресечь домогательства (харрасмент!) тетки к своему подчиненному. Но тетка-особистка понимает, что против ее власти никакой генерал не устоит. И подставляет строптивого парня под трибунал.

...Похоже, Петруния, отказываясь от символа мужской власти, подтверждает свою природную, женскую идентичность. Финал открытый и слишком торопливый, чтобы уловить режиссерское послание: Петруния выходит из игры или она пойдет своим путем? ◆

4. См.: *Ушакин Сергей*. Поле пола. Вильнюс, ЕГУ – Москва, «Вариант», 2007.

Вероника Хлебникова

НЕПРИНУЖДЕНИЕ К ПОЛУ

Internationale Filmfestspiele Berlin

У македонского режиссера Теоны Стругар Митевской поиски Бога не займут много времени. Бог обнаружится в Петрунии (Зорица Нушева) за те сутки, что она проведет дома под одеялом, на собеседовании с душкой работодателем, в холодной январской речке с голыми мужиками и под стражей в полицейском участке с теми, кто нас бережет.

Подобно Новалису, молвившему: «Разве же не в нас вселенная?», Митевская шутя напоминает, что Царство Божие находится в нас, и знакомит с Петрунией.

Мать, просунув утром под одеяло тарелку плюшек, выманит на экран главную героиню фильма с большим телом и высшим образованием. Безработная выпускница истфака немного за тридцать, Петруния не склонна к условностям, и это вечный источник их конфликта с родительницей, свирепой в почитании традиций и правил. Традиция велит женщине одеваться подобающе, а Петруния не то чтобы отвергает кокетство и юбку ради комфорта и штанов. Она, будь ее воля, не одевалась бы вовсе, ведь жили же были в раю голышом.

Митевская шутит на грани фола, но смешно и легко, рассказывая скверный анекдот, и не исторический, а вполне актуальный на территории Восточной Европы,

«Бог существует, ее имя – Петруния», режиссер Теона Стругар Митевская

где на фоне падения коммунистических режимов крепли архаические уклады – характерная черта деградации экономических и общественных отношений. Возвращение в каменный век отыграно режиссером юмористически буквально: в кабинете начальника полиции Петруния воссядет ренессансной Моной Лизой на фоне диких темно-зеленых джунглей с фотообоев, олицетворение просвещенного скептицизма в отношении пережитков и биологизации души, у которой нет пола. Как же она там оказалась?

Похождения Петрунии основаны на реальных событиях. Дело было в македонском Штипе, а могло случиться и в Румынии, если вспомнить фильм Кристиана Мунджу «За холмами», и в Польше, если верить «Роже» Малгожаты Шумовской. Тем более в России, где сложился специфический жанр ритуальных басен про «оскорбление чувств верующих» и даже процвел своеобразный скорбный культ, отправляемый на уровне юстиции и исполнительной власти. Так и у Митевской в конфликте «закон vs обычай» полиция предсказуемо играет в собственные ворота – подходящая ситуация для мастера комически-магического реализма.

Петруния нечаянно посягнула на традицию, согласно которой мужское население города ныряет на Богоявление в речку за Святым Крестом, который священник бросает в надлежащую волну. Поймавшему Святой Крест будет счастье весь год. Петруния тоже хочет. Недолго думая, она сиганет в воду, кишащую закаленными телами, и в сцене, достойной Дейнеки, добудет священный трофей. Мокрая, но счастливая Петруния вторгнется в патриархально-религиозную парадигму, смутит священника, поставит в тупик полицейских, приведет в ярость ныряльщиков и окажется в участке. Крест ей не положен. Но внятно, опираясь на статью кодекса или на библейский стих,

объяснить Петрунии и зрителю, почему и зачем она здесь, задержана или так, не возьмется ни церковное начальство, ни управление внутренних дел.

Орнамент голых торсов, чьи права негаданно попрала Петруния, Митевская не однажды пускает бежать по кромке кадра, нагнетая в нем тревожное напряжение. Бритоголовые, похожие на шеренгу больших пальцев, с лицами, как вареные яйца, или с ясным челом под иконографическими прядями, они создают агрессивное поле, как перед битвой. В крупные планы Петрунии вползают ядовитыми змеями головы ее гонителей.

Кстати, легко представить эту ситуацию в соцреалистическом кино: толпа мужчин подхватит Петрунию, поймавшую и серп, и молот, и золотую рыбку, возможно, начнет одобрительно подбрасывать в воздух ее большое тело, приветствуя отличный – наравне с мужскими показателями – результат…

У Митевской «пальцы» зомбически двинутся на полицейский участок, где Петруния стоит на своем, не сдается, опираясь на одно лишь право, безбрежно, безбожно толкуемое его защитниками. Лишенцы столь истово предъявляют свою привилегию, будто на дворе тысячелетний застойный матриархат, и участие в этом богоугодном ритуале – последняя пядь их мужского достоинства в феминизированном мире. Мир, однако, все тот же, прежний, где Петрунии, как и многим до нее, приходится пояснять, пусть и не для протокола: «Я женщина, а не идиотка».

Может показаться, что режиссеру-феминистке только гендерная сторона истории и важна, что интересует ее еще один рывок за флажки, очерчивающие положение женщины в современном обществе, для которого Бог если и не умер, как уверяют прогрессивные силы, то уж точно мужчина. Рассказывая о том, как крест превратился в игрушку, Митевская говорит о том, что религия – инструмент, который в руках сволочи и дураков становится инструментом репрессий, убийства духа и веры.

Все же сила этой картины в том, как непринужденно и деликатно она на местном материале выходит за пределы остротрепещущей феминистской повестки, которая предъявляет такое же принуждение к полу, как и традиционные маскулинные режимы. Тем же мягким движением она обходит и вопросы веры, которая не сводится к символике и обрядам, так же как существование или несуществование Бога никак не связано с наличием или отсутствием известных половых признаков.

Вернув Крест, Петруния так и не даст показаний о своем вероисповедании. Все пережитое освободит в ней не женское самосознание, а дух, не согнутый половой принадлежностью и не озаботившийся о гендерных спектаклях. Зато мы узнаем ее любимый исторический период, и это не Александр Македонский.

В фильме Митевской героине навязывают «женскость», хотя она нисколько не претендует на эту роль, слишком примитивную для нее.

Она героиня мифа или, что нагляднее, трикстер, фольклорный персонаж, пересекающий не гендерные границы, а вообще границы плоти, которая подвергается репрессиям на протяжении истории, но бывает преодолена лишь упрямым усилием мысли. Петруния, грубо говоря, преображается в Петрушку, чья прерогатива – высмеивать и раздавать условных тумаков недобросовестным городовым и попам, высечь мачизм. Митевская тонко работает с этим опытом как с реальностью, а не условностью тропа. На уровне и сюжета, и поэтики она находит место метафорической интерпретации событий, которая пронизывает сугубо реалистическую повседневность быта. К месту и частушечный лад, особенно звонкий в сценах со столичной телевизионной журналисткой, которая допытывается у жителей города, так ли уж важно, что Крест оказался в женских руках, что бы они сделали, если бы Бог был женщиной, и не приличнее ли властям заняться иными проблемами. Здесь фольклор дополняется крепким матерным словом.

В ее самом известном фильме 2007 года «Я из Титова Велеса» (Jas sum od Titov Veles) Митевская разглядывала мир трех сестер и окружающий мир глазами младшей, которая совсем не говорила, зато много воображала и делала сказкой неприглядную, как водится, быль трех одиноких жизней. Разворачивались и сплетались нервными узелками две реальности – полная магии и сермяжная. В «Панораме» 57-го Берлинале Митевская показала фильм «Когда день не имел названия», в котором девушка, остававшаяся в тени мальчишеской компании, в запале кричала своему парню: «Женщина – будущее Балкан! Это я – будущее, не ты!» В новом фильме эти линии – магия, памфлет и аффект – сходятся.

Речь не о религии с биологией по разные стороны баррикад. Петруния отказывается быть запуганной и жалкой в силу потребности и души, и тела. Нырнув с ней в речку, Митевская экранизирует прекрасный в своей чистоте аффект, каковым оказывается этот прыжок всем своим существом, телесный взрыв не способной прогибаться души. Вместе с тем это и необходимая гигиеническая процедура, потребность в которой является при постоянном соприкосновении Петрунии с варварством в том или ином виде. Один прыжок в холодную воду для Петрунии – гигантский скачок для всего человечества? На Луне, возможно, но здесь, в околотке, – просто тайный внутренний рост, ни для кого, только для себя. Слушая байки про волка в овечьей шкуре, она чувствует, что сама становится волком.

Местный Понтий Пилат допросит Петрунию в участке: зачем она прыгнула за Крестом да зачем поймала, почему присвоила этот мужской гаджет? – и найдет ее речи разумными, но распятие конфискует и умоет руки. Вся речка и вода в ней – ее чаша, которую придется испить, чтобы освободиться, преобразиться и сделать этот опыт доступным другим, ветхим людям, которые ее окружают.

Надо сказать, что конфликт не затрагивает весь город, а в основном родственников и притесненных гопников-крестоносцев Штипа.

«Бог существует, ее имя – Петруния»

Тележурналистка в ходе опроса местных жителей встретит среди них и разумных.

Художественный метод македонской постановщицы сочетает элементы сказки и были, поэтическую образность и документальную внимательность, однажды она соединяет две камеры – оператора фильма и телевизионную, и та берет след. Из метафорически-условной выпрастывается документальная. Это наименее сказочный фильм Митевской, и он отлично приспособлен для бытописания странностей македонской и, признаемся, нашей жизни. Кроме социального абсурда ей удается глубокая тайная жизнь персонажа, как удавалось глубоко индивидуальное безумие в фильме про трех сестер. Умение Митевской создавать мир помимо нарратива, поставить Петрунию на синее дно пустого бассейна, положить деревянный крест на тряпицу в зеленый горох выдает ловкость глаза, большой обаятельный дар. Именно обаяние, незнакомое прямым хроникальным включениям из жизни общества, делает преображение Петрунии-Петрушки достоверным и убедительным.

Женщина в сопротивлении вдруг оказывается просто человеком, просто остается собой. Надо ли говорить, что то же самое может произойти и с мужчиной? ◆

Игорь Сукманов

ЧЕРЕЗ ВРЕМЯ, ЧЕРЕЗ РАССТОЯНИЯ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Прощай, сын мой»
Di jiu tian chang
Авторы сценария А Мэй, Ван Сяошуай
Режиссер Ван Сяошуай
Композитор Дун Инда
В ролях: Ван Цзинчунь, Юн Мэй, Ля Ай, Ду Цзян, Чжаоянь Гочжан, Ли Цзинцзин, Ци Си, Рой Ван, Сюй Чэн и другие
Китай
2019

Итоги 69-го Берлинале, какими бы справедливыми они ни были, обнажили одну любопытную тенденцию – индифферентность «западного» жюри к искусству посткоммунистического мира, к его проблемам, конфликтам, болевым точкам, историческому опыту. За бортом интересов команды Жюльет Бинош оказались и сталинский голодомор («Мистер Джонс» / «Гарет Джонс»), и монгольский феминизм («Яйцо»), и балканский мужской шовинизм («Бог существует, ее имя – Петруния»). Единственным исключением в этой ситуации стали актерские награды китайскому фильму «Прощай, сын мой» – трофеи утешительные и компромиссные для такого амбициозного проекта, коим без сомнения является картина Ван Сяошуая. Однако вольно или невольно отметив по-настоящему блистательный актерский дуэт Юн Мэй и Ван Цзинчуня, жюри прикоснулось к смысловым тонкостям этой весьма непростой «китайской шкатулки».

Но прежде вспомним, что автор фильма «Прощай, сын мой» Ван Сяошуай принадлежит к «шестому поколению» китайских режиссеров, так называемой авторской волне урбанизма, самым известным представителем

которой является Цзя Чжанкэ. Наряду с ним Ван Сяошуай также выступает в роли крупнейшего летописца «эпохи перемен». Его художественная эволюция ошеломляет своими стремительными кульбитами. Ван начинал в 90-е годы как автор андерграундного кино, минималистских, малобюджетных драм-хроник городской жизни, настигнутой эрой экономических преобразований Дэн Сяопина. Казалось бы, его картины отчаянно наступали на пятки монументальным метафорическим колоссам таких авторов, как Чжан Имоу и Чэнь Кайгэ, пытались отобразить смятение и хаос 90-х, прибегая к эстетике документа, минуя поэтику цвета, чураясь постановочных изысков. Это был типичный кинематограф отчуждения – оторванный от корней, традиций, культурного наследия. Он был заполнен настоящим – мутным, отчаянным, брошенным на произвол судьбы, экзистенциальным укором действительности.

Вступив в XXI век, Китай вновь расправил плечи и заявил о своем величии. Он возродился из пепла и с космической скоростью устремился навстречу будущему. Жизнь, несмотря на макабрическое сочетание свободы и диктата, простора и тесноты, прогресса и красных флагов, вошла в колею, что немедленно сказалось на фильмах представителей «шестого поколения». В 2000-е годы у них появились инвесторы, государственные или частные. «Арьергардное кино шестого колена» совершило молниеносный «большой скачок», оторвавшись от бурных притоков авангардного искусства в направлении большого стиля. Такую впечатляющую метаморфозу в кратчайшие сроки мог позволить себе не отступник, а лишь тот, кто, пользуясь обстоятельствами, пытался ухватить время за хвост. Грандиозным преобразованиям – свой грандиозный кинематограф. Чтобы соответствовать эпохе, следует петь с ней в унисон.

Кажется, что между ранними фильмами Ван Сяошуая («Дни»,1994; «Замороженный», 1996) и его поздними работами («Шанхайские мечты», 2005; «Чунцинский блюз», 2010) пролегло не одно, а несколько десятилетий. Кажется, что у этих картин разные авторы, настолько кардинально они отличаются по формальным признакам друг от друга. Юности противопоставлена зрелость, сиюминутности – вечность, фрагментарности – монументализм.

Возврат к неоклассике, эпическому реализму, презираемому жанру семейной мелодрамы, который мы наблюдаем в картине «Прощай, сын мой», многие принимают за проблеск консерватизма, за следствие цензурных ограничений и поиск компромиссов. Между тем не все так однозначно. Да, безусловно, все возрастающая мощь Китая требует масштабного ее осмысления. Для того чтобы отразить современность, возникает потребность изменить перспективу взгляда. Мир сегодняшнего Китая – это необъятные пространства и безраздельная связь времен, это вновь обретенное могущество, дающее художнику право обозревать Поднебесную с высоты птичьего полета, неспешно, плавно, глубоко, осмысленно. В западной культуре человек, смотрящий

вперед, заглядывает в будущее. У китайцев действует обратный принцип. Их движение навстречу означает направление от настоящего к прошлому: «человек мыслится как активное начало, двигающееся навстречу истории». Именно поэтому, достигнув зрелости, китайские мастера кино неизменно обращаются к жанру исторической или поколенческой драмы длиною в жизнь. Чтобы осознать свое местоположение в мире здесь и сейчас, а вовсе не для того, чтобы предаваться ностальгическим играм прошлого, как к этому приучило нас западное кино.

Когда-то фильмы подобного размаха – вдохновенные авторские прокламации с большими бюджетами – снимали в Новом Голливуде. Теперь в Китае.

«Прощай, сын мой», режиссер Ван Сяошуай

«Прощай, сын мой» – одна из таких тихих эпопей, которая охватывает тридцатилетний период «перестроечной» истории страны – не менее драматичный, чем эпоха Мао. Поколение, чья зрелая молодость совпала с началом рыночных реформ, испробовало на себе и последствия демографической политики «одна семья – один ребенок», и курс «четырех модернизаций». Оно вступило в «светлое будущее», заплатив за это немалую цену. Герои Ван Сяошуая принадлежат к рабочему классу, но уже не относятся к категории «общественных партийцев», прошедших горнило «культурной революции». Это частные люди, которые отделены от масс, хотя по-прежнему абсолютно зависимы от общества. Оказавшись между молотом капитализма и коммунистической наковальней, они пережили психологический надлом, знакомый сегодня каждому представителю последнего рода homo soveticus.

Однако конфликт с обществом не служит здесь ядром сюжета. Режиссер (вполне благоразумно) избегает расстановки политических

акцентов. Властные директивы, определяющие ход событий, вообще присутствуют в фильме как периферийная сила судьбы. Они растворены в воздухе, льются бодрой речью из репродуктора, слышатся в тревожном перешептывании соседей, в назидательном спиче партийного чинуши. В сознании героев это фатум, который бессмысленно опротестовывать.

В этом же одно из неоспоримых, восхитительных достоинств картины – Ван Сяошуай снял внушительную сагу о негероических героях. Ван Люнь и Лю Яоцзюнь – супружеская пара, привыкшая к труду, неприхотливая в быту, живущая душа в душу. Они – любящие родители, верные и заботливые друзья. Их маленькая счастливая гавань – комната в общежитии. Они скромны, исполнительны, простодушны и лишены амбиций. Такими мы запомним их в начале истории. К такому же выводу мы придем в финале, когда герои, погрузившись в океан невзгод и преодолев временной цикл в тридцать лет, вернутся к тому, с чего начали. Ни бури, ни натиски не сделают их ни бунтарями, ни приспособленцами.

«Прощай, сын мой»

Ван Люнь и Лю Яоцзюнь будут горько расплачиваться за «индивидуальный рай», который они попытаются – больше по наитию – построить в условиях жесточайшей регламентации. Их намерение родить второго ребенка в разгар кампании по упреждению рождаемости закончится принудительным абортом, в результате которого Ван Люнь уже никогда не сможет иметь детей. Привыкшие к послушанию и подчинению, супруги смирятся с этим обстоятельством и винить в произошедшем будут лишь самих себя. Впоследствии, потеряв единственного сына, они замкнутся в себе, но так и не утратят внешнего самообладания.

С такой же безропотностью – он молча, она со слезами на глазах – примут герои известие о своем увольнении, когда завод объявит о банкротстве. Новые времена заставят многих, в том числе и ближайших друзей, приспособиться к обстоятельствам, но только не Ван Люнь и Лю Яоцзюня. Они предпочтут добровольную ссылку – «отдаление от прочих», что для социализированного человека равносильно самоуничтожению. Переедут с севера на юг, в провинцию Фуцзянь, где царит иная культура и жители говорят на незнакомом наречии. Ван Люнь и Лю Яоцзюнь разделят судьбу мигрантов – излюбленный мотив Ван Сяошуая, который исследует эту проблему как одну из болезненных явлений периода рыночных преобразований. Попытка героев начать жизнь с чистого лица символизирует характерную для

«Прощай, сын мой»

90-х ситуацию «отрыва от корней». Эти общественные изменения в первую очередь скажутся на отношениях внутри китайских семей. На эту особенность указывает линия с приемным сыном-подростком. С ним герои так и не найдут взаимопонимания. Парень сбежит из дому и предпочтет бродяжничать. Поступок, в принципе невозможный в дореформенном Китае, предстает уже привычным делом в 90-е годы.

Наконец, в кульминационный момент фильма персонажей настигнет «экзистенциальный кризис» – явление, с которым китайцы столкнутся, когда перестанут ощущать себя встроенными в систему. Довольно необычна короткая серия эпизодов, в которых Ван Люнь пытается найти спасение в вере – фрагмент молебна в буддийском храме сменяется недвусмысленным панорамным планом: бьет колокол, в то время как камера ловит взгляд героини, устремленный в сторону христианской церкви.

Итак, жизнь и мытарства героев образуют единый контрапункт с историческим фоном. Чем активнее меняется мир, тем глубже травмы и тяжелее бремя бытия. Однако в кульминационный момент – эпизод с попыткой самоубийства – действие прерывается и совершает энергичный временной скачок в новое столетие. Мы переносимся в настоящее, в год, когда Китай принял послабления в политике ограничения рождаемости. Авторская idea fix закольцовывает историю и предлагает продолжительную (длиною в час) сиропную развязку, в которой автор проявляет внезапную милость к падшим. Словно пробудившись от глубокого сна (почти как мифический Рип ван Винкль[1]), постаревшие Ван Люнь и Лю Яоцзюнь возвращаются в родные края. Город ослепляет их своим великолепием. Сидя в машине, Лю Яоцзюнь замечает за окном статую Мао Цзэдуна. Позади нее в мельтешении светодиодных экранов возвышается торговый центр из стекла и стали – архитектурные напластования старого и нового как типичная картина модернизированного Китая. И тут Лю Яоцзюнь машет статуе ладонью. Машет, а затем повторяет это приветствие, повернувшись к жене, улыбаясь и радуясь чуду невольного узнавания. Так новый мир, поглотивший старый, обнаруживает внутри себя духовные матрицы прошлого.

Вместе с героями мы возвращаемся на круги своя, где и происходит долгожданное примирение. Ван Люнь и Лю Яоцзюнь воссоединяются с друзьями, повторно обретают сыновей (крестного и приемного) и даже достигают большего. Они вновь становятся частью сакральной китайской Семьи, скрепленной не столько узами кровного родства, сколько духом коллективной общности.

На первый взгляд счастливая развязка кажется чрезмерно благостной. Драма на глазах превращается в «мыльную оперу», что портит конечное впечатление. Но мы упускаем из виду, что линейная историческая канва фильма Ван Сяошуая не случайно заключена в циклическую оправу, а следовательно, разыгрываемая эпическая драма перестает быть просто хроникой. Она вступает на символическую территорию китайского мифа и мировосприятия.

Герои Ван Сяошуая относятся к проживаемому времени как к цикличному образу. В отличие от европейцев, они не движутся навстречу переменам, не «ловят момент». Они его выжидают. Для китайцев «встреча с будущим – пассивна, оно само настигает человека». Когда, испив горькую чашу до дна, Ван Люнь и Лю Яоцзюнь перестают противостоять миру и избирают покой, тогда сам мир устремляется им навстречу. Так в «сладком» эпилоге наиболее полно раскрывается историко-философский смысл киноромана об умирании и возрождении национального человеческого духа, как Феникса из пепла. ◆

1. В Китае этому литературному персонажу соответствует дровосек, который впал в транс и, очнувшись, обнаружил, что «оброс длинной бородой, а его топор пустил корни».

Лариса Малюкова

СТЕПЬ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Яйцо»
Öndög
Автор сценария, режиссер
Ван Цюаньань
Оператор Эмерик Пиларски
В ролях: Аоригелету, Гангтемуер Арилд, Дуламджав Энхтайван, Норовсамбуу Батмунх
Монголия
2019

Ван Цюаньань – из «независимых» в «шестом поколении». Любимец Берлинале. В 2007-м получал «Золотого медведя» за «Свадьбу Туи» – трагикомедию об исчезновении цивилизации кочевников, снятую доверительно, «вполголоса», не без юмора. В 2010-м драма «Вместе порознь» («Серебряный медведь» за сценарий) о попытке воссоединения мужа и жены, разлученных гражданской войной, временем и границей, открывала Берлинале. В эпосе «Равнина белого оленя» (премию за выдающиеся художественные достижения получил оператор Лутс Райтмайер) крестьянская община превратилась в метафору Поднебесной. Автору понадобилось почти 200 минут, чтобы развернуть летопись Китая с момента крушения маньчжурской династии до второй мировой войны.

В его картинах – эпических и камерных драмах – мирно уживаются остросоциальное и мистическое, бытовое и условное.

«Яйцо» – седьмой фильм режиссера, его четвертое появление на Берлинале, возвращение к интонации «Свадьбы Туи» – интимной истории, вписанной в мифологию монгольских этносов. Воссоединение цивилизаций.

Степь вековечная под расчерченным длинными облаками сумеречно-синим горизонтом. Продуваемая

ветрами, она не имеет временно́го измерения, течет из края в край кадра, за его пределы. Так текла она навстречу Чингисхану, Золотой Орде. За кадром необязательный диалог. Ковыли и травы режут световые лучи, распугивая мелких зверьков, шмыгающих в стороны. Это несется полицейская машина, подпрыгивая на ухабах. Звуки рации заглушают треск сверчков и гул ветра. Фары высвечивают стадо лошадей. В шатком свечении возникает голая смерть: тело обнаженной женщины. Машина фырчит, стопорит, пугается…

Так в духе китайского нуара (хотя вспоминаются и турецкие степи из фильма «Однажды в Анатолии» Нури Бильге Джейлана) начинается кино.

Юному неопытному полицейскому (Норовсамбуу Батмунх) приказано охранять продуваемое ветрами «место преступления» и труп под тряпкой, срываемой ветром. Температура стремительно падает. Спасаясь от холода, юнец танцует в сумерках вокруг женского тела под сентиментальную, извлеченную из мобильника Love Me Tender, да еще и подсвечивая себе фонариком, как в дискотеке.

Голос Элвиса Пресли стелется над монгольской степью. По счастью, замерзшего, перепуганного восемнадцатилетнего мальчишку навестит тридцатипятилетняя пастушка, табунщица по прозвищу Динозавр (Дуламджав Энхтайван), которая скрасит его одиночество, разведет костер, накормит горячим супом из свежеубитого барана, напоит водкой, согреет. Потом будет соитие под боком верблюда, укрывшего любовников от ветра. Этот неуклюжий «секс в зипунах» – настоящий киноаттракцион – одна из самых экзотичных и странных интимных сцен в кино.

Она обучает «любить нежно», не выпуская из руки винтовку и не спуская глаз с волка, выбежавшего из степи… которого она подстрелит.

Случайность – встреча в степи – сдвигает с застывшей точки вечное время. Выясняется: женщина озабочена своей бездетностью, ибо род монголов, происходящий напрямую от динозавров, ни за что не должен прерваться.

Поначалу кажется, что восемнадцатилетний полицейский – герой фильма. Тем более что он еще не раз возникнет на экране и даже расстанется с девушкой, которая уедет в столицу. Но нет. Мы перенесемся в изолированную юрту Динозавра и познакомимся с подлинной героиней этой сказки.

Бобылка живет одна среди безлюдного пространства – до ближайшего соседа около ста километров. У нее дел невпроворот. Кроме лошадей держит стадо овец и коз, а еще коров и верблюда. Здесь всё – труд, даже закурить сигарету на пронзительном ветру непросто. Женщина с ружьем – хозяйка степи. Языческая богиня в шерстяном платке, потрепанном, некогда нарядном теплом халате в цветочек. Властвует над временем/пространством, прошлым/будущим. Принимает решение стать матерью. Остаться в степи. Ее юрта с солнечной батареей, увенчанная спутниковой антенной, и есть космический «узел времен».

Время съезжается со всех сторон света, замирая на условной остановке неподалеку от юрты. Динозавр ждет неведомо кого на этой одинокой остановке в степи под неуместным фонарем. С наступлением темноты сиротливый фонарь зажигается.

«Яйцо» – картина сдержанная, малословная, забавная, эмоционально распаленная. Порой автор впадает даже в откровенную сентиментальность и все-таки не в мелодраму.

Здесь много обманок. Начав фильм как криминальный истерн, показав жертву, расследователей, вскрытие и даже подозреваемого, режиссер сворачивает со столбовой дороги детектива на бездорожье степного мифа. Мы так и не узнаем результата вскрытия, расследования. И даже история неуклюжего новобранца, совращенного (?) и вознесенного к располосованным темным небесам опытной табунщицей, окажется на периферии все более распластанного сюжета, гуляющего своевольно в пространстве мифологии. Поэтому авторам совершенно неинтересно разгадывать преступление.

Смерть и роды… Вместе со своим многолетним ухажером героиня поможет рождению теленка. Здесь же в степи табунщица проверит и свой тест на беременность: одна полоска – ничего, две – новая жизнь. Она стягивает стеганые штаны, чтобы помочиться на пластиковую панель теста на беременность… и становится продолжательницей рода Динозавров.

Ван Цюаньань увлечен размышлениями о круговороте жизни, его волнуют перерождения, перевоплощения. В прологе он показывает «окончательную смерть». Но рядом с мертвым телом зарождается новая жизнь, и героиня унесет под сердцем плод – «яйцо».

Жизнь, смерть и дух степи сцеплены в крепком объятии. Героиня живет среди телят, верблюдов… и призраков динозавров. Рядом с убитой женщиной она лишает жизни волка. У входа в ее юрту режут барашка. И тут же появляется на свет теленок.

«Если бы тело женщины не нашли полицейские, – заметит Динозавр, – оно растворилось бы в степи, превратилось в травы». Кролики едят травы, люди едят кроликов. Убитая вернется. В облике человека или… У монголов есть поверье, что они лишь временно владеют землей, которая некогда принадлежала динозаврам. Они знают, что в будущем земля снова будет принадлежать динозаврам.

Öndög – на монгольском «яйцо». Окаменелые яйца динозавра были впервые обнаружены в Монголии. Öndög – растущий плод в утробе матери (не случайно яйцо использовали как идеограмму для обозначения эмбриона). Яйцо – символ не только жизни, но и целостности, вместилище всего сущего. В то же время для монголов неподвижное яйцо, содержащее зародыши жизни и движения, символизирует хаос, заключающий в себе семена всех вещей, которые остаются бесплодными до тех пор, пока Создатель не оплодотворит их своим дыханием, освободив тем самым от пут инертной материи.

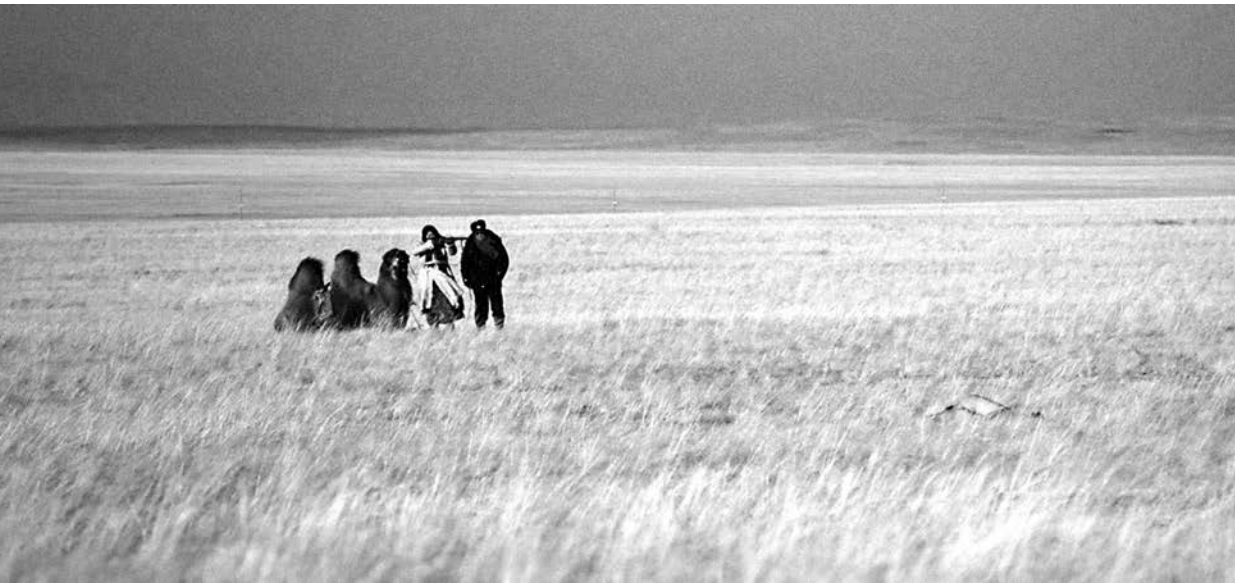
«Яйцо», режиссер Ван Цюаньань

Режиссер не мудрствуя предлагает свой подход к универсальным истинам и апокрифам. В его притче любовь, телесная связь – такой же способ выживания, как огонь. Или охота.

Несколько историй связаны общим сценарным трехчастным каркасом и импровизациями непрофессиональных исполнителей. Есть «лирические отступления». К примеру, в полицейском отделении начальник, растягивая мехи гармошки, задушевно исполняет серенаду девушке-практикантке: тоскливую русскую песню «Лучина» про подколодную змею-кручину.

А обрамляют фильм строки, парадоксальным образом связанные. В начале предупреждение охотника: «То, что мы видим человеческими глазами, не всегда реально» – охотник доверяет инстинкту больше, чем глазам. Примерно то же предлагают авторы и зрителю: забыть о нарративе – наблюдать за текущей над степью, в степи жизнью. В финале удивительная присказка: «На основе реальных событий». Что имел в виду режиссер? Убийство в степи? Восход? Или сцену из третьей части, в которой табунщица призовет опытного пастуха на помощь. Вместе они примут роды. Внесут полуживое склизкое тело новорожденного теленка в юрту и, едва вытерев руки об одежду, будут заниматься сексом – осторожно, чтобы не повредить яйцо во чреве степной богини.

Французский оператор Эмерик Пиларски любит вглядываться в необъятные величественные восточные просторы, превращая пейзаж в космическое светящееся пространство. Временами даже слишком красивое. Любуясь степью, он строит кадр так, что полосатое синее небо занимает его две трети (в народных верованиях культ Вечного Синего Неба занимал особое место) и только в самом нижнем крае – земля, одушевленная отарами овец, табунами лошадей. Закат из капли тусклого солнца у самой кромки горизонта разливается по равнине,



«Яйцо»

как лава. Гипнотические длинные кадры – наблюдение за природными циклами жизни, в которых наследники кочевников – естественная часть живого медитативного пространства. Вместе с камерой всматриваемся в эту необъятность, поначалу держим дистанцию. Затем медленно приближаемся – из общих планов, широкоугольных панорам возникают крупные планы героев: осторожно входим в загадочную чужую жизнь, в интимную драму с крепким этнографическим и сюрреалистическим привкусом.

В «Яйце» мрачноватый юмор снимает пафос с незамысловатых философских авторских раздумий. Визуальные стилизации смягчают натурализм. Поэзия – жестокость. Само действие – почти абсурдистская условность и живая плоть с запахом трав, шерсти и мочи. Весь фильм – столкновение условности, мистики и подробной экзотики. Архаики, современности, в которой прописался миф. При всем размахе степного пространства авторам удается создать замкнутый мир, космическую капсулу, летящую одновременно в прошлые века и в сегодня.

По словам режиссера, во время работы над фильмом он сам многое понял: прочувствовал концепт времени/пространства по-монгольски. Пересмотрел свои взгляды на жизнь, любовь и смерть. Приблизился к кровному (мать режиссера родом из Монголии).

Есть в фильме еще одна важная для Ван Цюаньаня мысль – о соотношении человеческого и животного. Вместе с оператором Эмериком Пиларски они позволяют нам взглянуть на людей как на производное природы. Взглянуть с точки зрения самой природы – угнетаемой, но (в отличие от «временного человека») вечной, берегущей «на потом» окаменевшие яйца динозавров.

В этой скромной сказке о том, как сохранить живой огонь от ветра истории, как вытянуть нить жизни из засыхающей неплодородной

почвы, есть и некоторая нарочитость, и декоративность, любование экзотикой и наивность.

Но вместе с тем «Яйцо» – картина живая, оригинальная и стоящая особняком в берлинском конкурсе.

Безусловно, «Яйцо» не только интонацией напоминает лучший фильм Ван Цюаньаня – историю девушки Туи, «которая любила, но гордая была». Туя не хотела покидать родное пастбище, по сути, в одиночку противостояла промышленной экспансии, живя в суровых условиях вместе с мужем-инвалидом, двумя детьми и стадом овец. Это она хитроумно соорудила неожиданный «план спасения»: найти жениха, который поддержал бы ее хозяйство, семью – вместе с детьми и мужем.

В обеих картинах отчетливая феминистская доминанта. В обеих мужчина – прилагательное, женщина – имя существительное. Динозавр и Туя – сильные духом, смешливые, уверенные в себе, способные держать волков в страхе, мужчин в подчинении, готовые принимать жизненно важные решения. И Туя, и Динозавр дадут любому мужчине сто очков вперед по силе, сноровке, выносливости, прозорливости. Это стихийная, неподчиняемая сила, властвующая на этой земле, в этих пейзажах. Вместе с тем они сохраняют женскую привлекательность, достоинство. Они и есть, по мнению режиссера, главные хранительницы истории, «гении места».

Туя и Динозавр – камерные и эпические характеры, словно призванные в современность из средневековых монгольских легенд. Новые языческие богини, которые питаются мифами и которые сами становятся персонажами мифов. ◆

Юлия Гулян

АТЛАС ПАМЯТИ

«Сувенир»
The Souvenir
Автор сценария, режиссер
Джоанна Хогг
Оператор Дэвид Рэдекер
Художник Стефан Коллонье
В ролях: Онор Суинтон-Бёрн, Тилда Суинтон, Ричард Айоади, Том Бёрк, Фрэнки Уилсон, Джек Маккаллен, Джейганн Айех и другие
BBC Films, BFI Film Fund, JWH Films, Protagonist Pictures, Sikelia Productions
Великобритания – США
2019

Среди политически заостренных фильмов Берлинале «Сувенир» Джоанны Хогг в программе «Панорама» казался инородным, но оттого еще более чарующим – как воспоминание о далеком путешествии. Так и было: за неделю до Берлина «Сувенир» называли главным открытием «Санденса», причем еще до присуждения официального приза за лучший иностранный фильм. Впрочем, и там он выделялся вкрадчивостью интонации и сдержанностью – в цвете, темпоритме, игре актеров. История первых творческих поисков и первой любви, сколь разрушительной, столь и жизнеобразующей, не только напомнила об одной из самых самобытных британских режиссеров Джоанне Хогг, но и открыла актерский талант Онор Суинтон-Бёрн. Она и исполнила роль добродушной и наивной студентки киношколы Джули, которая влюбилась в Энтони (Тим Бёрк) – альфонса с дурными привычками.

Хогг всегда ставила на малоизвестные имена – свои первые роли в ее «Чужой» (2007) и «Архипелаге» (2010) исполнил Том Хиддлстон, в ее дипломной работе «Каприз» (1986) играла тогда еще не известная Тилда Суинтон. Актриса появится и в «Сувенире» – разумеется, в роли матери Джули, которой Хогг доверит не только всю мудрость старой английской аристократии, но

и важнейшую сцену телефонного разговора: почти немую, исключающую второго собеседника, и при этом оглушительную – излюбленный прием Джоанны Хогг тут будет доведен до абсолюта.

События «Сувенира» теплятся в Лондоне 80-х – тогда сама Хогг начала снимать, одолжив у Дерека Джармена камеру super 8. Хогг избегает эпитета «автобиографический», что не мешает Джули вслед за режиссером учиться в Национальной школе кино и телевидения в Биконсфилде и снимать порт Сандерленда – фотографии самой Хогг того времени использованы в сцене питча Джули, которая хочет снять историю про мальчика из рабочего класса. В киношколе же ей советуют выбрать тему поближе к собственной жизни. Сама Джули живет через дорогу от «Харродса» – достаточно близко, чтобы мама заглядывала к ней после шопинга, а взрыв бомбы (тот самый, 1983 года, организованный террористами ИРА) сотрясал окна в гостиной.

Для Хогг самоощущение всегда было тесно связано с местом обитания. Так, дом, который покидают герои «Выставки» – работа друга режиссера архитектора Джеймса Мелвина, – не только маркирует разрыв, но и сам выступает значимым героем. Для «Сувенира» Джоанна Хогг досконально воспроизводит в павильоне свою студенческую квартиру, используя для фонов за окном проекции собственных фотографий, сделанных в 1980-е.

Энтони (Хогг искала кого-то, напоминающего молодого Орсона Уэллса, и Том Бёрк приглянулся ей после роли Феди Долохова в экранизации «Войны и мира»), одетый всегда с иголочки, но без гроша в кармане, якобы служит в Министерстве иностранных дел и может в течение пятнадцати минут поддерживать разговор на любую гуманитарную тему – от фильмов Пауэлла и Прессбургера (любимые авторы самой Хогг) до «Сувенира» Жан-Оноре Фрагонара в Собрании Уоллеса, куда он отведет Джули на первом свидании. На миниатюре XVIII века девушка вырезает на дереве инициалы любимого. Джули она покажется бесконечно печальной, Энтони скажет, что она просто знает, что делает, к тому же она влюблена.

Джули тоже влюблена, но, увы, не знает, что делает. Она до смерти не уверена в том, что имеет право на творчество, да чего там – на собственный голос вообще. Кажется, уже только потому она попадает под очарование Энтони и остается с ним, даже когда его чары рассеиваются. Всю ложь Энтони искупает его убежденность в том, что Джули – первоклассный фрик: «Ты потеряна и всегда будешь потеряна». Лучшего комплимента Джули и представить не может.

Энтони кажется воплощением художественного принципа Хогг. Во внешней меланхолии и уравновешенности режиссера теплится агрессия Другого, за лиричностью – леденящее безразличие и предательство родной души. Когда чары Энтони окончательно рассеются и станет невозможно не замечать, что он не только альфонс, но и наркоман, они отправятся в Венецию, повторяя путь «Путешествия в Италию» Росселлини, к которому Хогг на протяжении всей своей

карьеры стремится приблизиться по степени осязаемости, лаконизма и откровенности разговора о безнадежно сломанных отношениях двух людей.

«У каждого должны быть свои тайны, не надо копаться», – скажет Энтони. Джоанна Хогг отстраняется максимально, избегает крупных планов, отгораживается любимыми зеркалами, которые в «Сувенире» разрослись так, что занимают целую стену в гостиной, преломляя вначале на стыке панелей, а потом страшно искажая несчастное лицо Джули. Режиссер, как и в прошлых своих фильмах, выстраивает систему зеркал, и трагедия первой любви отражает одиночество ее учебной работы. Даже когда Джули меняет сценарий, она остается аутсайдером, даже внутри коллективного творческого процесса. В этой вдумчивой одинокой работе она близка и художнице «Выставки», и писателю-аспиранту «Архипелага». Все они в поисках своей интонации двигаются на ощупь, ищут и едва ли находят поддержку у близких, а потому все больше погружаются в себя. Ведь, в конце концов, как советует Джули ее мастер, хорошо бы говорить в искусстве о чем-то, хоть сколько-нибудь знакомом.

Под влиянием Энтони Джули, как и сама Хогг, тянется к тому, что десятилетием позже Джон Сибрук назовет культурой Nobrow: они с равным интересом слушают постпанк и джаз, «Синюю бороду» и The Fall, в то время как один из приятелей (камео комика Ричарда Айоади) будет разоряться, что у страны, подарившей The Kinks и The Small Faces, нет приличных мюзиклов. Справедливости ради, к тому времени уже вышли и «Томми», и «Листомания» Кена Расселла.

После ранних экспериментов под влиянием Джармена в 1990-е и 2000-е Хогг снимала сериалы для британского телевидения, и когда наконец взялась за игровое кино, то пообещала себе делать все то, что не могла себе позволить на ТВ, получая впоследствии признание на фестивалях и обвинения в отстраненности, бессюжетности и цитировании Эрика Ромера. Отправной точкой для работы над фильмом всегда был не сценарий, но проза и фотография. Каждый раз Хогг составляет своего рода атлас страниц на тридцать с картами для каждого персонажа, где прописана их динамика, как внешняя – с локациями и указаниями для художников, – так и внутренняя – с малейшими движениями души. В «Сувенире» подспорьем стал еще и аудиоборд с интершумами Лондона 1980-х. Получается подобие «Атласа «Мнемозины», который, однако, исследует эпоху не вширь, а в глубь памяти одного персонажа – свидетеля времени. Для Суинтон-Бёрн режиссер вместо сценария собрала собственные дневники и музыку того времени, от Джо Джексона до The Psychedelic Furs.

Хогг давно признавалась, что ее интересуют по большей части внутренние механизмы души тех, кто внешне кажется наиболее защищенным – своим статусом, достатком, происхождением. Ее герои – те, у кого нет веских причин впадать в отчаяние, их главная тревога – правомерность существования среди взрослых: бездетная Анна («Чужая»)

«Сувенир», режиссер Джоанна Хогг

скучала на отдыхе с ровесниками, предпочитая компанию тинейджеров; герой Хиддлстона из «Архипелага» ютится практически в детской комнате и избегает всех признаков взрослой жизни, от аспирантуры до собственной девушки; пара художников из «Выставки» не могла расстаться со своим «игрушечным» домом – произведением искусства. Все попытки Джули быть среди взрослых разбиваются о привычки просить у мамы деньги, выслушивать критику учителей и укладывать на ночь свои мягкие игрушки. Джули по-детски не замечает всех признаков тяжелой зависимости Энтони – тем больнее становится для нее столкновение с реальностью, на котором обрывается память об этих событиях. Ведь чем плотнее и герметичнее сновидческая реальность, тем тяжелее от нее отказываться. ◆

Евгений Майзель

ЛУЧШИЙ ИЗ МИРОВ

Internationale Filmfestspiele Berlin

«Португалка»
A Portuguesa
По рассказу Роберта Музиля
Автор сценария, режиссер Рита Азеведу Гомиш
Оператор Акасиу ди Алмейда
Композитор Хосе Мариу Бранку
В ролях: Клара Риденстайн, Марселу Уржеги, Ингрид Кавен, Рита Дуран, Жуан Висенте и другие
Basilisco Filmes
Португалия
2018

1

Уроженка Лиссабона художник Рита Азеведу Гомиш имеет богатую творческую биографию. Она работала в театре (среди ее спектаклей «Антигона» Софокла, «Береника» Расина, «Чайка» Чехова), в опере («Идоменей» Моцарта, «Королева фей» Пёрселла, «Травиата» Верди), в полиграфическом искусстве (известна как графический дизайнер многочисленных каталогов и изданий о кино). Кинематографу покорилась, увидев в конце 1970-х «Обреченную любовь» Мануэла ди Оливейры. Работала на съемочных площадках известных режиссеров: того же Оливейры, Валерии Сармиенто, Эдуардо де Грегорио, Вернера Шрётера. С 1993 года, более четверти века, Рита Азеведу Гомиш – программер Лиссабонской синематеки. Наконец, уже около тридцати лет она работает в кино как режиссер. С 1990 года, когда вышла ее дебютная сюрреалистическая драма «Дрожащий звук земли» (O Som da Terra a Tremer) о писателе, потерявшем контроль над своими героями, а затем и над своей жизнью, она сняла более десяти фильмов. Игровых и документальных; полно-, средне-, короткометражных. Разнообразные и неравноценные, они дают основания говорить об их авторстве как об эстетическом феномене.

2

Бросается в глаза, что многие картины Гомиш возникли из любви автора к чтению. Правда, не pulp fiction, а более или менее высокой словесности. Иногда это «адаптации» беллетристики: скажем, «Месть женщины» (A Vingança de Uma Mulher; 2012) – экранизация одноименной повести д'Оревильи, а «Незримая коллекция» (A Colecção Invisível; 2009) – рассказа Стефана Цвейга. Нередко – вольные вариации сразу из нескольких текстов. В «Дрожащем звуке…» Гомиш микширует «Топи» Жида с Леонардо да Винчи; в «Хрупком, как мир» (Frágil Como o Mundo; 2002) невозможная любовь подростков нотариально заверена отрывочными показаниями Райнера Марии Рильке, Бернардима Рибейру, Луиша ди Камоэнса. «Переписка» (Correspondências; 2016) посвящена двадцатилетнему эпистолярному роману ведущих португальских поэтов – Софии ди Мелло Брейнер Андресен и Жоржи ди Сены. Разлученные большой историей (она в салазаровской Португалии, он в изгнании), они ведут диалог через океан. Это не просто фильм о литераторах и их литературе, он состоит из литературы и сам – поэзия, притом льющаяся без привычных ограничений. (Фильмы Гомиш помогают почувствовать, насколько боится слова и не находит в нем вкуса современное кино, причем не только «коммерческое», но и «фестивальное»; в каких осторожных гомеопатических формах литературе вообще допускается в нем присутствовать.)

3

Впрочем, для португальцев вообще характерен особенный логоцентризм. Испанский критик Альваро Арробо заметил, что закадровый текст встречается в португальском кино, как ни в каком другом. Один из важнейших кинематографистов страны, беспрецедентно плодовитый долгожитель Оливейра (выпустил более полусотни картин) не только обожал экранизировать литературу – романы, пьесы, поэзию, – он также размышлял о роли речи, текста, слова на экране. И учил, что слово, звучащее или написанное, имеет свой собственный образ и не нуждается в дополнительной визуальной поддержке.

Гомиш далеко не во всем наследует патриарху (скажем, она не разделяет концепцию Оливейры о фильме как киносъемке театрального процесса), но тезис о самостоятельной образности слова для нее принципиален. Радикальнейшее воплощение этой установки можно увидеть в программном фильме Жуана Сезара Монтейру «Белоснежка» (Branca de Neve; 2000), в котором, за исключением начальных и финальных кадров, зритель видит лишь черноту экрана, озвученную голосами актеров.

Рита Азеведу Гомиш предпочитает и концептуальному мраку, и так называемой реальности (околдовавшей большинство кинематографистов) настоящую классическую красоту своих героев и окружающего их мира – красоту и внешнюю, и внутреннюю. Не случайно практически все ее картины – визуально утонченные, иногда граничащие с совершенством, а иногда как будто превосходящие его – снял

великий оператор Акасиу ди Алмейда[1], в магическом объективе которого бесконечно прекрасным неизбежно становится примерно все, что в него попадает[2]. Тем не менее склонность видеть и чувствовать красоту тварного мира, природного и культурного, не мешает Рите Азеведу Гомиш наслаждаться энергиями логоса и голоса, вырвавшихся на свободу, не конвоируемых тавтологическим изображением. Режиссер не боится сложного текста и не экранизируемых, а именно рассказанных с экрана историй. Она вообще не боится «отпугнуть зрителя». Возможно, потому, что знает, что делает, а еще потому, что не считает зрителя идиотом и верит в его способность слышать и понимать сказанное вслух даже в экстремальных условиях кинозала. Гомиш также верит, что (как процитировано в одном из ее фильмов) «мир без человеческой речи – ничто».

4

Предыстория «Португалки»[3] начинается гораздо раньше, чем был написан вдохновивший ее текст. Прототип главной героини – принцесса Изабелла – родилась в начале XVI века, в двадцать два года была отдана замуж за Карла V, после рождения седьмого ребенка скоропостижно скончалась тридцати пяти лет от роду. Спустя несколько лет после ее смерти Карл, вероятно, тосковавший по жене, заказал ее портрет Тициану (которого хорошо знал: тот создал несколько его портретов, из них как минимум один при жизни императрицы). Полагают, что за основу портрета Изабеллы Тициан взял уже имевшийся, написанный неким «неизвестным посредственным художником»; впрочем, на этот счет есть разные версии. В результате (но не сразу: лицо пришлось переписать) Тициан написал очередной шедевр, вошедший в историю мировой живописи как «Изабелла Португальская» (1548), и когда, будучи владыкой половины мира, Карл добровольно отказался от императорской власти и отправился в монастырь, то он взял этот портрет с собой. После смерти владельца картина меняла места обитания и в конце концов осела в Прадо, где ее – спустя почти четыреста лет после создания – увидел Музиль.

Это не было потрясением Достоевского перед «Мертвым Христом в гробу» Гольбейна-младшего, но все-таки «Изабелла…» врезается Музилю в память и провоцирует написание рассказа-фантазии. Чтобы воспроизвести то, что он как бы *увидел от* Изабеллы, – о войне и мире, о мужском и женском, об ожидании и терпении, о человеческом и животном, – Музилю понадобилось отправить героев из Ренессанса в притчеобразное Средневековье.

Еще один век спустя по просьбе Гомиш Агуштина Беса-Луиш[4] превратит «Португалку» в сценарий на семи страницах.

5

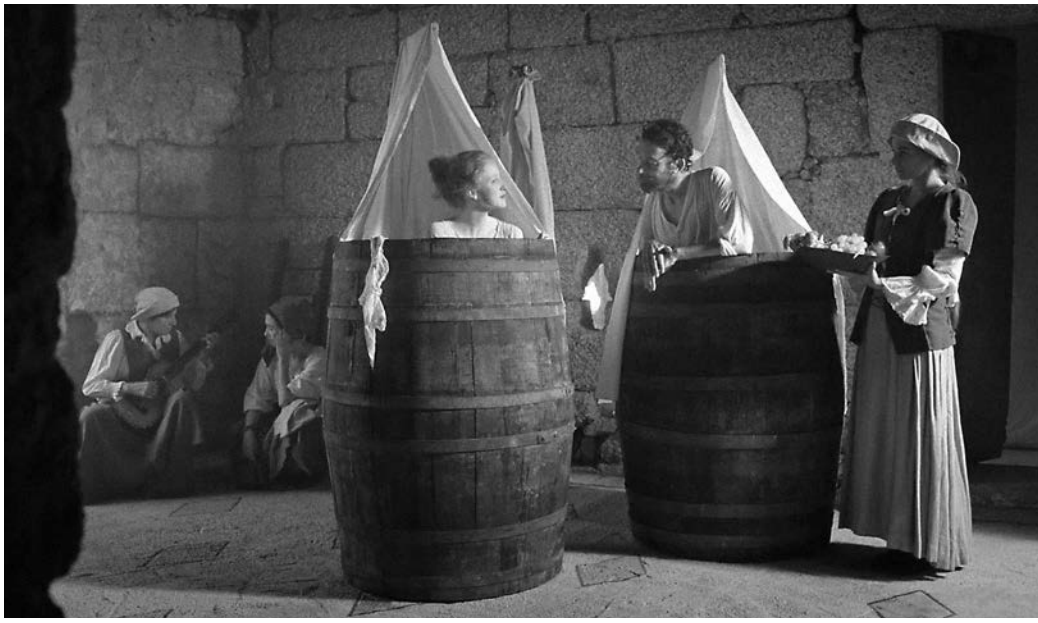
Действие (и книги, и фильма) происходит где-то на самом севере Италии (снимали в Португалии), по большей части в замке и вокруг

1. Работал с Мануэлом ди Оливейрой, Раулем Руисом, Аланом Таннером, Жуаном Сезаром Монтейру и многими другими.

2. В коллажной «Переписке» Алмейде помогает Жоржи Кинтела, которого синефилы должны знать, например, по фильмам Габриела Абрантеша, и в частности по гениальному «Горбуну» Абрантеша и Бена Риверса. Подробнее о Габриеле Абрантеше см.: *Майзель Евгений*. Олимпийские игры. – «Искусство кино», 2018, № 7–8.

3. Премьера фильма состоялась в берлинской программе «Форум». В России он был показан уже через месяц после Берлинале на фестивале «Дух огня» (Ханты-Мансийск – Москва, март 2019).

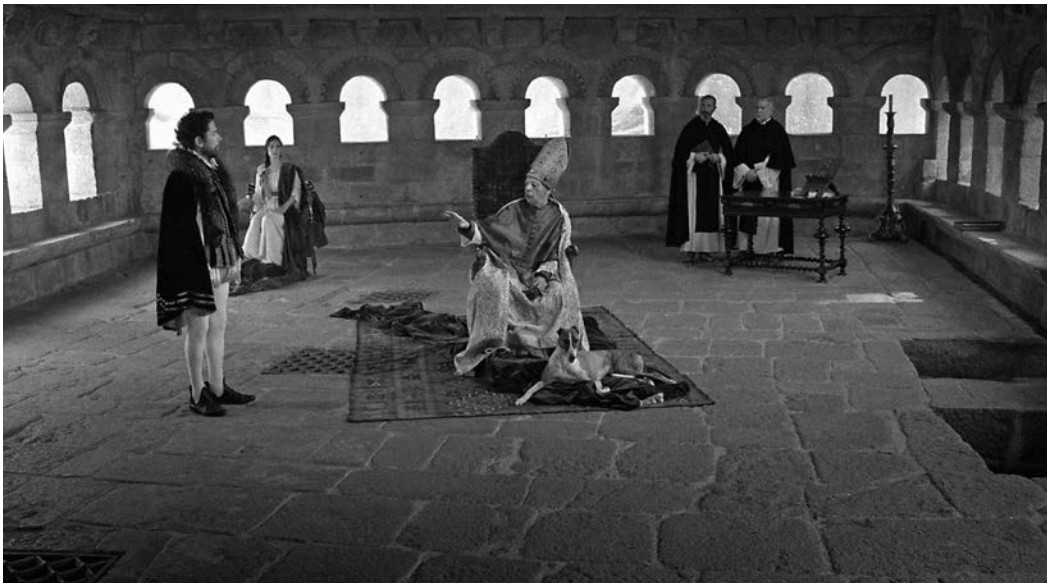
4. Знаменитая писательница (р. 1922), по романам которой Мануэл ди Оливейра поставил несколько картин.



«Португалка», режиссер Рита Азеведу Гомиш

него. Проведя медовый месяц с любимой женой (Клара Риденстайн), фон Кеттен (Марселу Уржеги) отправляется на войну, которую любит еще больше. Война – это главное занятие трех последних поколений фон Кеттенов. Их главный враг – епископ, собравший вокруг себя князей, так что ворон ловить некогда. Военная кампания мужа где-то вдали продолжается одиннадцать лет с малыми перерывами, вызванными то ранением, то укусом насекомого. Все эти годы португалка заточена в замке. Но однажды оброненные ею слова о том, что если долго ждать, то может случиться и нечто редкое, сбываются: по требованию умирающего епископа князья и фон Кеттен заключают мир. Тот самый, которого ждали и не дождались дед и отец героя. Наступление незнакомой и непривычной жизни оказывается для фон Кеттена еще более болезненным, чем раны, полученные им в сражениях и походах: с ней приходят и ревность, и унизительная беспомощность военного человека в условиях мирного времени – тлетворного и опасного, как и предупреждал перед смертью епископ.

Все это – чистейший Музиль, но, вероятно, Гомиш не была бы собой, если бы не добавила еще одно «окно с пейзажем», еще один «фрейм» – линию певицы. Все, что происходит с героями, время от времени комментирует «посетитель фильма», как определяет сама Гомиш, по виду наша современница в исполнении легендарной Ингрид Кавен. Ее «комментарий» сводится к исполнению песен и баллад, в частности повторяется известный хит-миннезанг «Под липой» Вальтера фон дер Фогельвейде – ранняя европейская любовная лирика, ностальгические, грустно-хвастливые воспоминания девушки о жаркой любви на лоне природы.



«Португалка»

6

В «Португалке» есть все, за что поклонники любят картины Гомиш: хорошая, незатертая литература, уместная музыка, упоительная визуальность. Колкие наблюдения анонимного музилевского рассказчика Агуштина Беса-Луиш распределила между героями, в результате чего ядовитый сок сардонической авторской мудрости равномерно капает зрителю в уши на протяжении всего сеанса. Любопытно, что при всей своей образцовой живописности «Португалка» не требует от зрителя гипнотического погружения в собственный мир, но сохраняет по отношению к рассказу не то чтобы иронию, но строгую дистанцию: именно остраняющую цель и преследует линия с Ингрид Кавен. Нарочитая искусственность фильма-инсталляции принципиально отличает «Португалку» от таких условных референсов, как «История моей смерти» Альберта Серры или «Зама» Лукресии Мартель, которые настаивают на убедительности и тотальности своей репрезентации, исключающей неангажированное к ней отношение.

Визуально «Португалка» решена как череда многофигурных живописных композиций, как правило, с глубокой мизансценой (поклон Тициану и вообще позднему Возрождению с мягким приветом кому-то севернее, положим, условным фламандцам). Сняты эти композиции на какую-то страшно деликатную, подчищенную «цифру» продолжительными, чаще всего статичными, но иногда и плывущими планами – фирменной техникой Алмейды («Когда я думаю о том, что могу снять что-то движущейся камерой, то спрашиваю себя: зачем мне это нужно? Чего я хочу добиться?» – из интервью Гомиш). С точки зрения теоретической оппозиции «окно – рамка» кадр в «Португалке», несомненно, заключен в рамку, но само повествование, как легко заметить, удачно избегает жесткого детерминизма, характерного для

последовательных образцов «рамочного» киноискусства – вспомним хоть «Барри Линдона», хоть «Белую ленту», хоть недавний Vox Lux, пусть он и уступает глубиной и талантом предыдущим картинам. Раскованное следование событий одного за другим, какая-то внутренняя легкость «Португалки», подразумевающая и умеренную импровизацию на съемках[5], и свободу интерпретаций, характерны скорее для «открытого фильма» в духе современного созерцательного кинематографа Вирасетакуна, Серры или Рейгадаса, чем для таких мастеров «закрытого кино» (и строгих детерминистов), как – если говорить о современных – Ханеке, Лантимос или тот же Брэди Корбет.

7

Каким бы трюизмом это ни звучало, режиссура Гомиш заключается в создании фильма-инсталляции, собранного по схеме, намеченной Кольриджем в отношении поэзии: «лучшие слова в лучшем порядке». Важно, что эти лучшие компоненты (начиная с текста, служащего обычно первым импульсом, и заканчивая сценографией и музыкой) нередко принадлежат разным историческим периодам, что в итоге образует не только рассказ, но заодно как бы примечание к рассказу, а порой и примечание к примечанию.

Скажем, беспорядочный сюрреализм «Дрожащего звука…» был уравновешен барокко (Пёрселлом, Бахом, Вивальди) и классицизмом (Моцартом, Гайдном) – этими высшими свидетельствами (музыкальными, но какая разница) мировой гармонии, когда-либо достигнутыми простыми смертными. Романтический натурализм «Мести женщины» в отдельных сценах подчеркнут додекафонией венской школы. В «Португалке» помимо средневековых баллад звучит и несколько современных форм (например, очень аккуратно выбранный Франсис Пуленк), повышающих температуру в целом прохладной фильмической конструкции «Португалки» до комфортной. Кинематограф Гомиш – это производство сложных культурных гибридов, задача которых не столько даже в искусствоведческом критицизме, сколько в утверждении новых образов и взаимосвязей, а также, как проницательно заметила португальский критик Мария ду Карму Писарра, в «музеализации эмоций».

8

Кинематограф Риты Азеведу Гомиш нравится далеко не всем. Игнорирующий многие конвенции современного кино (оставляющие Гомиш, в свою очередь, в глубоком недоумении), он существует лишь благодаря усилиям автора. Кто-то заметил, что персонажи Гомиш и она сама часто используют эпитет espantoso – «поразительно», – сравнительно редкий, поскольку чаще говорят «удивительный» (incrível) или «великолепный» (lindo). На это режиссер ответила: «Это слово не старомодное. Просто оно не используется». Думается, значение «поразительного» кинематографа Риты Азеведу Гомиш заключено как минимум в трех факторах, причем значение каждого трудно переоценить.

5. В «Португалке» несколько ролей есть у котят, кошки, собаки и волка, и все они великолепно справляются.

Во-первых, ее фильмы показывают, как важно уметь работать с источниками. Учат, что, если берешься за прошлое, недурно учитывать не только интересующие тебя события, но сам дух, строй, запах эпохи. Казалось бы, это очевидно, но тогда кто-нибудь может объяснить, зачем летают камеры в «Фаворитке» Йоргоса Лантимоса и с какой целью там использован fish eye эффект?

Во-вторых, Гомиш показывает, что следует уважительно относиться к каждому компоненту фильма, будь то текст, музыка, изображение и т.д. Относиться уважительно означает не просто быть разборчивым в их подборе и соглашаться только на лучшее (на лучшую прозу, лучшую музыку, лучшие костюмы, лучшего оператора). Согласно Гомиш это означает также позаботиться, чтобы музыка не «налезала» на изображение, а изображение не повторяло бы текст. И чтобы все вместе, словно сговорившись, они не наваливались бы на зрителя ради какого-то общего, оглушающего, кумулятивного эффекта – но действовали бы, если угодно, церемониально, иногда даже по очереди, дав отыграть соло каждому.

Если голливудский мюзикл «золотого века» – результат и своего рода высший этап вожделенной многими (и в первую очередь дельцами) технической синхронизации звука и изображения, случившегося на рубеже 20–30-х годов, то кинематограф Риты Азеведу Гомиш, хоть и принадлежит этой же исторически победившей и ставшей доминантной версии кинематографа (как и 99 процентов существующего кино вообще), представляет собой в каком-то смысле внутреннее диверсионное движение к идеологическому рассинхрону, в сторону антимюзикла, имеющее целью не вскружить вихрь эмоций в душе зрителя, а скорее стимулировать его творческое соучастие во время просмотра – сродни чтению или созерцанию.

Наконец, третье, что объединяет все фильмы Гомиш и заставляет говорить о ней сейчас, – это ее ясное и отчетливое понимание того, что наш мир всегда был и есть безоговорочно прекрасен. Несмотря на, казалось бы, господствующую в нем скуку и тоску. Несмотря на неизбежность смерти – или жизнь при Салазаре. Происходящее с нами – и с ее героями (пусть и оно тоже, как правило, глубоко трагично) – не повод хулить мироздание, возвращать Создателю билет и терять достоинство, жалуясь на судьбу. Смысл обращения Гомиш к классике – не просто следствие ее тяги к хорошему чтению. Он в утверждении и восстановлении представлений о вселенной как о восхитительно и даже поразительно (espantoso) сложной конструкции, доступной терпению только истинно любящего. Собиратель, а значит, «счастливейший из людей» (как напоминает нам, со ссылкой на Гёте, персонаж одного ее фильма), Рита Азеведу Гомиш осознала, что классика в самом общем смысле – она же учтивость в отношениях с прошлым, она же человеческая речь в ее предельной выразительной силе – это и есть наш стратегический запас предустановленной гармонии и любви, без которых этот лучший из миров не имеет никакого смысла. ◆

Вероника Хлебникова

ЖИЛИ-БЫЛИ

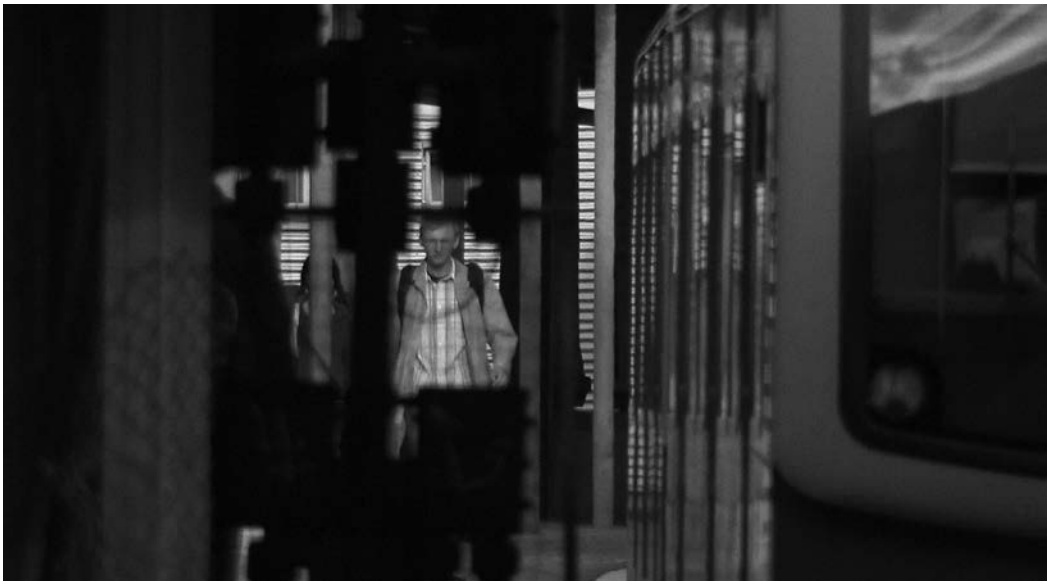
Internationale Filmfestspiele Berlin

«Родина – это пространство во времени»
Heimat ist ein Raum aus Zeit
Автор сценария, режиссер Томас Хайзе
Оператор Стефан Нойбергер
Ma.ja.de. Filmproduktion, Navigator Film Produktion
Германия – Австрия
2019

Одно из главных впечатлений Берлинского кинофестиваля – фильм документалиста Томаса Хайзе «Родина – это пространство во времени», длящийся 218 минут, что не много для семейного альбома, вместившего вместе с детскими рисунками и газетными вырезками XX век.

Heimat – несовременное слово немецкого романтизма, которое пытались применить к своей современности философы с той же буквы, Хайдеггер, Хабермас, и многие после них. Это именование идиллической родины, родного края, отчего дома, ностальгического детского мира, домашнего очага, безопасного укрытия перебродило под давлением истории и выдохлось, как истина у Гегеля. Оно обросло сомнительными коннотациями во времена национал-социализма, обесценилось, когда германский мир разделили на Запад и Восток, а на свет, по выражению Хайнера Мюллера, театрального режиссера, драматурга, близкого друга семьи Хайзе и одного из героев фильма, «в результате кесарева сечения» явилась ГДР. Все только запуталось, когда обе Германии объединились, тоже в муках, о чем и свидетельствует автор фильма.

Томас Хайзе родился в Восточном Берлине в августе 1955 года, работал в типографии, чтобы рабочим стажем заслужить право учиться в киношколе, недолго



«Родина – это пространство во времени», режиссер Томас Хайзе

работал на студии «ДЕФА», десять лет – с Хайнером Мюллером в театре «Берлинер ансамбль». Его отец и один из героев фильма, Вольфганг Хайзе, которого Мюллер назовет единственным восточнонемецким философом, был знатоком и исследователем Гельдерлина, для которого понятие Heimat еще близко к первозданной идиллии и с кем связана рефлексия Хайдеггера, внимательно разбиравшего его поэзию, в том числе стихотворение «На Родине».

Вновь наконец я вернулся на милую родину к Рейну, –
Вновь, как и прежде, ко мне воздухом веет родным!
Слух и мятежное сердце скитальца ласкают деревья
Шумом радушным своим, шелестом мирным листвы;
Свежестью дышит их зелень, свидетель прекрасной, кипучей
Жизни земной, и меня юностью снова дарит.
Счастлив ты, край мой родной! Не найдется в тебе ни пригорка,
Где бы не рос виноград, где бы не зрели плоды.
Родина милая! Верной ты мне остаешься, как прежде:
Вновь ты готова принять в лоно свое беглеца.

Снятое Томасом Хайзе ложилось в архив. Режиссером с фильмографией он стал уже после падения Стены. Его фильмы «Нойштадт. Положение вещей» (Neustadt. Der Stand der Dinge; 2000), «Родина» (Vaterland; 2002), «Мой брат. Мы встретимся снова» (Mein Bruder. We'll Meet Again; 2005) и «Материал» (Material; 2009), снимавшийся с 1989 по 2007 год, посвящены жизни после социализма – тому, как деградация и крушение социалистической идеи сказались на разных поколениях восточных немцев, но не только.

Теперь он создал документальный кинороман, для которого не сочинил ни строчки. Это роман близости и поиска связей, протягивания

уз и несостоявшегося родства. Человек в превосходящем его мире, где он не волен ни в жизни, ни в смерти, находит убежище в мысли, в письме, в слове, обращенном к самым близким, к любимым.

Материалом послужили фрагменты из дневников и писем четырех поколений семьи, его прадеда, бабушки, родителей, брата, которые Хайзе бесстрастно читает за кадром. Но это не эпистолярный роман вроде «Гипериона» того же Гёльдерлина или «Страданий юного Вертера» Гёте. В нем произносимые тексты соотносятся друг с другом непрямо и нелинейно, а нестрогая соотнесенность слова и изображения образует собственный парадоксальный сюжет. Ближе к финалу звучит текст газетной статьи Хайнера Мюллера 1992 года.

Двадцать лет спустя после падения Стены и травматического воссоединения Хайзе, последний в роду человек XX века, вглядывается в родину из катастрофического опыта бездомности собственной семьи. Березки и пригорки ему не отвечают. Они и нужны, кажется, для того, чтобы взять паузу, дать передышку от драматического напряжения мысли и чувства в звучащем тексте, от овердозы любви, упований и горя. Соединение молчащего изображения и страстных голосов в истории, встреча этих двух текстов производит ошеломляющий эффект.

Сельские пространства, снятые Хайзе, заняты отсутствием человека. Природа, данная Богом, заменена средой, созданной человеком и им же покинутой. Только поезда идут мимо и ветряки электрогенераторов монотонно рубят лопастями воздух на темные и светлые куски. Фильм начинается с единственной цветной съемки ландшафта – табличка в осеннем лесу сообщает, что на этом месте согласно легенде стоял Дом Бабушки. Вместо истока, исторических корней волшебной сказки – знак, грубо отторгнутый от означаемого, овеществленный разрыв с преданием родины, утраченным вместе с рыцарями, драконами, лорелеями и гномами. Плоские фанерные куклы Волка, Бабушки, Красной Шапочки, отныне бездомных, служат эпиграфом к душераздирающему фильму Хайзе, опирающемуся на семейную хронику. Открывающее ее фото ребенка с флагом национальных немецких цветов, но без опознавательных знаков государства срифмуется с детским рисунком самого последнего кадра после всех титров. Он напомнит об утопии Эрнста Блоха, в книге «Принцип надежды» назвавшего родину тем, «что является каждому в детстве, но где еще никто не бывал».

При сложной многофигурной композиции фильма его структура проста, бинарна. Он развертывается на двух не всегда сообщающихся уровнях – в слове и в изображении. Камера медленно, как пальцы слепого, ведет по немногочисленным фотопортретам, поднимаясь от начищенных ботинок к мальчишескому лицу, спускаясь с кудрей к обнаженному торсу красавицы, продвигаясь в разных направлениях, постепенно меняя крупность. Объектив предстоит ландшафту. Иногда топография видимого прямо связана со звучащим текстом. Первые письма из Берлина в Вену ложатся на размытые дождем улицы,

убегающие из окна венского трамвая, на объявленные названия остановок. Пишет юный дед, Вильгельм Хайзе, девушке, встреченной в тирольских Альпах, еврейке из небогатой семьи. Эдит Хиршхорн станет его женой, переедет к мужу в Берлин и избежит участи всей остальной родни, уничтоженной в концлагерях на территории Польши. Хиршхорны пишут к детям в Берлин, до последнего момента не теряя надежды, неизменно уповая на Бога. Хайзе соединяет этот документ присутствия духа и блаженного неведения о неумолимой кошмарной развязке со съемкой архивных списков евреев, депортированных в 1941 году из Вены и в 1942-м из Риги. Двадцать три минуты мы слышим полные любви и веры слова, упоминания о том, что евреям нельзя занимать места в трамвае, пока не расселись представители титульной расы, о перебоях с продуктами, о нормах багажа при переезде в Польшу. Самые невозможные в истории кино двадцать три минуты по экрану текут фамилии и адреса на пожелтевшей бумаге, не добравшись даже до середины алфавита, хотя бы до литеры «Н» как Heimat.

Упомянутые в более поздней переписке лагерь в Цербсте, улицы Майнца и Дрездена, руины бараков и казармы в Пеннемюнде сменяются на фрагментированные отчужденные черно-белые пейзажи и интерьеры большей или меньшей степени оставленности, терриконы природного мусора, дикие травы в несжатых полях, кустарник, заплетающий одинокие скамейки, пузыри земли, затихающие капли в луже. Ничего общего с прогулками на лоне ухоженной природы.

У слова в фильме есть последовательная хронология, и всякий отрывок сопровожден датой. Хайзе начинает с сочинения четырнадцатилетнего Вильгельма Хайзе о пороках войны, датированного 1912 годом, и следует в будущее, которое каждый раз своей тенью изменяет прошлое, через две мировые войны, Холокост, в «холодную войну», в полицейское, по сути, фашистское государство, под видом социалистической демократии орудующее в головах населения. Наконец прибывает в 2014 год, год смерти его матери, Розмари Хайзе, урожденной Барке, описавшей в 1945-м бомбежку Дрездена в дневнике, пославшей слова поддержки Хайнеру Мюллеру в 1966-м, когда его жена Инге покончила с собой, писавшей Кристе Вольф в Америку в 1993-м о ее разоблачениях и о шизофрении от невозможности распутать постсоциалистический клубок противоречий.

В 1995-м Криста Вольф напишет на смерть Вольфганга Хайзе: «Что нам делать? Оставаться приличными людьми».

Автономность, эмансипация изображения от текста тождественна шизофреническому расхождению пространства и времени в современном мире. Говорящее в письмах время и молчащее пространство шоссейных трещин, снегов и полей, если не считать коммуникацией надписи на стенах, среди которых можно заметить и свастику, расцепились, как вагоны. Впрочем, птички поют, вероятно, о родине, колоски трепещут, подтаивает снежная корка над родником. А впечатление немоты лишь усиливает воля к близости, преодолевающая расстояния

«Родина – это пространство во времени»

и границы послевоенными любовными письмами Удо к Рози Барке, которая не сможет уехать к нему на Запад и выйдет замуж за отца Томаса, Вольфганга Хайзе.

Будто системой капилляров, фильм пронизан сетью железнодорожных путей. Поезда идут, как телеграммы от сердца к сердцу. Жизни идут, будто вагоны в составах национальных идей и государственных курсов, и потихоньку отцепляются друг от друга, одиноко катясь своей колеей среди железного моря рельсов. Томас Хайзе и его рельсы могли бы продолжить ряд малых родин, предложенный Валерием Подорогой для философов: «Диоген и бочка, Эмпедокл и вулкан, Кант и шпиль, венчающий собор, Киркегор и гора Мориа, Хайдеггер и «хижина», Ницше и ледниковые пропасти Верхнего Энгадина».

Днем и ночью проходят цистерны и платформы для перевозки автомобилей и бревен, пустые и с грузом. Наконец приходит рабочий с длинным шестом и расцепляет идущие вагоны, как средневековый рыцарь с копьем, как судьба. Ближе к финалу камера сменит точку съемки и окажется не снаружи поезда, а уже сама в пути и поедет сквозь темнеющее пространство к далеким вокзалам потерянных снов, безымянным станциям, неизвестным берегам. Берегом каннибалов назовет Хайнер Мюллер в своей статье возможную пристань, куда причалят те, кто найдет спасжилеты и место в последних лодках, покидающих цивилизацию западной модерности, которой Мюллер предсказывает крах.

Хайзе суммирует опыт поражений, который оказывается базой для некой идентичности, еще пока не отрефлексированной. Родина – это боль. «За красотой скрыт ужас», – напишет Томас из армии в 70-е годы. В 70-е его отца философа-марксиста лишат должности ректора университета за инакомыслие. Режиссер зачитает выдержки из районных

«Родина – это пространство во времени»

рапортов – семья Хайзе жила под надзором Штази, – составленных соседями о том, чем занят Вольфганг Хайзе, кто бывает в его доме, как долго не гаснет свет. Перечислены имена осведомителей, составлявших подробные донесения. Сорок лет коммунистического режима оставили огромный архив подобной «литературы», и Томас Хайзе, также обнаруживший, что вместе с братом был под присмотром тайной полиции, находит применение этим краденым фактам их жизни. В мире, где не осталось места тайному – geheim, – не могло быть и однокоренной ему Heimat – родины.

В 1946 году Хайдеггер пишет в письме французскому философу Жану Боффре: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек… История бытия никогда не в прошлом, она всегда впереди». Это роман, оттолкнувшийся от утопии места и дома, которого нет, и пришедший к чувственной осязаемости связей, протянутых словом в пространстве и времени – родственных, любовных, интеллектуальных, но и насильственных уз государства и личности. Роман о Рози, да. Но и роман «о не знаю». Пойди туда, не знаю куда. Там можно дождаться своего прошлого, там и будет родина. ◆

Евгений Гусятинский

КАК ВСЕ

«Я была дома, но»
Ich war zuhause, aber
Автор сценария, режиссер
Ангела Шанелек
Оператор Иван Маркович
Художник Райнхильд Блашке
В ролях: Торбьён Бьёрндссон, Эстер Бусс, Мартин Клауссен, Лукас Конфуриус, Марен Эггерт, Марцель Колер, Дане Комлен, Елена Кулич, Вольфганг Михаэль и другие
Dart Film & Video, Nachmittagfilm
Германия – Сербия
2019

Шанелек обрамляет свой фильм – портрет одной берлинской семьи – далековатыми эпизодами из жизни животных. В прологе дикий пес загоняет зайца и грызет его тушку в маленьком хлеву. Рядом – осел. Наступает ночь, животные спят – ослик стоя, дворняга притулилась рядом с ним. Этот же план повторяется в эпилоге.

«Я была дома, но» – бескомпромиссное монтажное кино. Шанелек монтирует так тонко и точно, что на ощупь чувствуешь острые края идеально разрезанных и по-брессоновски выглаженных кадров. Визуально и сюжетно они отчуждены друг от друга, но зазеркалены концептуально и прямо-таки поэтически (что немного неожиданно для «берлинской школы»).

Парадокс в том, что герметичная «берлинская» конструкция картины производит почти иррациональное воздействие. Становится для зрителя визуальным, акустическим, чувственным и интеллектуальным опытом, доступным и способным обойтись без объяснений. В чем-то он остается непонятым (не путать с «загадочным»), но все равно не требует расшифровки.

Тишайшее и затягивающее в себя течение фильма перпендикулярно его структуре, состоящей из снятых на дистанции фрагментарных эпизодов и одновременно из фрагментов «вырезанных», потерявшихся, исчезнувших

«Я была дома, но», режиссер Ангела Шанелек

в промежутке между склейками. Такой свободы обращения с формой и такого контроля над ней Шанелек прежде почти не демонстрировала, хотя, конечно же, двигалась к ним. К тому, чтобы каждый кадр был соразмерен самому фильму и в своем присутствии здесь и сейчас вбирал в себя все другие кадры – реальные и потенциальные, а собранные вместе, они были больше итогового произведения, распахивая его вовне, не позволяя ему завершиться.

Отточенная, возведенная в абсолют эллиптичность ее языка есть образ неполноты и бессилия нашего зрения (восприятия), трагически избирательного, замирающего при попытке сделать выбор (отсюда статичность кадров) и почти всегда ошибающегося в своем выборе. Не всесильного, не законченного, не способного увидеть мир или даже какую-то его часть целиком – не говоря о том, чтобы понять и постичь их.

Эта позиция воплощается не только во взгляде Шанелек. В аналогичном оцепенении находятся ее персонажи. И такую же невозможность целиком исчерпать – понять – увиденное испытывает зритель ее фильма. При этом ничего привычно «загадочного» в нем нет. Обезоруживающей оказывается сама материя повседневности – она же в переводе на язык кино есть чистая (нео)классическая киногения.

Уже в завязке «Я была дома, но» стоит пробел – ситуация выпадения, отсутствия. Длинноволосый подросток Филип неделю пропадал без вести и вернулся так же внезапно, как и исчез. Может быть, Филип спасался в лесу, из которого он, истрепанный и в грязи, выходит в начале картины (сразу после сцены с животными)? Может, он и сам стал на это время «животным» и жил, спал рядом с осликом и псом в их хлеву? Филип молча, без разъяснений возвращается домой – к потрясенной, онемевшей, но понимающей все без звука матери Астрид, младшей сестре Фло, их собаке.

В автономных, едва связанных друг с другом сценах Шанелек точечными штрихами портретирует разломы и заживления в их семье. То, как Астрид срывается на детях, которых не способна защитить. Как они оберегают ее и друг друга. То, как ее срывы сменяются нежностью, а бунт – смирением. Как любовь Астрид к детям не только не унимает, но лишь усиливает ее боль от утраты мужа – театрального режиссера. То, как жизнь не продолжается после смерти близкого, а дети, даже маленькие, оказываются сильнее, выносливее взрослых и, заботясь о них, меняются с ними местами.

Тлеющая, меланхоличная магия фильма не в самих зонах отсутствия, а в мерцающих связях, разрывах между пустотой и наполненностью, одинокостью и неоставленностью, бурей и тишиной, жизнью и смертью. Мир в этом фильме погружен в себя настолько, что его трагизм больше не взывает к избавлению, а боль – к утолению.

Фигуры Астрид и детей Шанелек уравновешивает с другими – второстепенными, «лишними» – персонажами. Размыкает их дом навстречу тому самому неопределенному, неизвестному «но» из названия фильма, которое всегда больше какой-либо определенности (дома, статуса, социального порядка) и готово размыть ее, поставить под сомнение. Нащупывая равенство между главным и вспомогательным, большим и малым, Шанелек применяет один и тот же масштаб – одинаково заинтересованную оптику и резкость – к совершенно разным героям и ситуациям.

Одной из значительных линий является остроумнейшая история с покупкой Астрид б/у велосипеда у почти беккетовского старика. Он общается, приставляя к челюсти странный вибрирующий прибор, помогающий ему говорить, вернее, имитировать речь, – метафора сбоя как залога коммуникации, нестыковки как сближения вне социальных норм. Таков же и сам старый велосипед, который ломается, ремонтируется, перепродается, потом снова ломается, возвращается владельцу, снова ремонтируется и т.д. То есть систематически выходит из строя, дает сбои, но благодаря этому продолжает жить.

Причем под равномерным, как водная гладь, взглядом Шанелек неодушевленные материи тоже предстают как что-то, что обладает судьбой, аурой и произрастает из бытия, имманентно ему. Это не только бэушный велосипед, но и, скажем, навеки испачканная куртка Филипа, которую Астрид аккуратно, словно в ее руках хрупкий драгоценный трофей, сдает в химчистку. Такая «новая вещественность» есть еще один отголосок классической фотогении.

Другая линия à propos – учителя из школы Филипа и его девушки. «Да, я люблю тебя, но это не умаляет моего одиночества. Моя миссия – быть одной и одинокой. Для чего? Не знаю. Но знаю, что это так», – спокойно говорит она ему, пытаясь объяснить свое нежелание, свой страх заводить ребенка. Их диалог звучит так же буднично и сокровенно, как и механизированные – из-за электроприборчика – слова старика в защиту его велосипеда, который Астрид назвала хламом.

Сцены из неисчерпаемых будней этих и других героев Шанелек стыкует с отрывками из школьной постановки «Гамлета», в которой все роли исполняют дети, а Филип играет принца датского. Их любительский спектакль неотличим от репетиции и похож на читку Шекспира в реальном пространстве – маленькие неактеры играют на школьном полу и в своей собственной одежде. Разумеется, тут Шанелек размышляет о природе репрезентации. Но не только.

Этого «Гамлета» она снимает как часть, изгиб повседневности и тем самым дедраматизирует, банализирует его. Поклонница Чехова, сыгравшая Аркадину в своей версии «Чайки» (фильм «После полудня»), Шанелек напоминает и об известном филологическом родстве «Гамлета» и «Чайки». Может быть, поэтому даже драма шекспировская стремится звучать у нее как едва заметная, едва слышная драма жизни (чеховская).

В середине фильма Астрид случайно встречает на улице знакомого кинорежиссера. Их долгий разговор посвящен правде и фальши в искусстве. Ни больше ни меньше. Астрид – вдова театрального режиссера, переставшая ходить в театр, – убеждена, что соединение в кадре тренированных актеров и реальных людей (речь к тому же о смертельно больных) невозможно: реальность жизни и смерти разоблачит лживость актерства, а обмен опытом не случится и будет лишь обманом. Собеседник думает иначе и советует Астрид посмотреть его фильм до конца.

В каком-то смысле школьный «Гамлет» является ответом Шанелек на диалог Астрид и молодого режиссера-авангардиста. В этом «Гамлете» невинность, неопытность детской игры становятся условием аутентичного исполнения текста (почти как в «Детстве Жанны д'Арк» Дюмона, еще одного любителя Брессона). В ломаном, неосознанном – не испорченном интерпретацией – детском представлении шекспировский текст звучит как впервые и как что-то неизвестное. Так невыразимое и сущностное оказываются различимыми лишь в недопроявленной, недокрученной, не до конца воплотившейся форме. А точнее – интонации.

В «Я была дома, но» нет музыки. Есть лишь две песни, звучащие тихо и пронзительно. И обе в той или иной степени являются авторскими, глубоко личными, интимными каверами классических хитов. Первая – Moon River Генри Манчини (из «Завтрака у Тиффани»), которую Филип вполголоса напевает себе и своей заснувшей сестре, чтобы утешить обоих. Вторая – Let's Dance Боуи в исполнении Мэттью Уорда – меланхоличнейшая блюзовая версия знаменитого дискохита, которая в контексте фильма – Шанелек включает ее во время ночного сна Астрид на могиле мужа – тоже звучит как чистый прозрачный смысл, уже не нуждающийся в огранке. Такие ослабленные, «недожатые» формы внутри строгого «берлинского» формализма являются содержательным и чувственным ресурсом фильма. Наравне с его эллиптичной структурой.

«Я была дома, но»

На роль экспериментального режиссера – собеседника Астрид в споре об искусстве – Шанелек взяла замечательного сербского режиссера Дане Комлена. У него же она «подсмотрела» оператора для «Я была дома, но» – серба Ивана Марковича. Ранее он снял полнометражный дебют Комлена «Все города севера» – картину о том, что рухнувшие утопии, в том числе утопию семьи, коммуникации, гуманизма, можно преодолеть лишь в иных формах существования, которыми будет *сосуществование* – уже без разделенности, то есть без каких-либо границ между человеком и природой, природой и обществом, человеком и вещью. Человеком и человеком. «Северный» городской фильм Шанелек, в который Маркович перенес тактильность «Всех городов севера» и который заканчивается единением семьи, тоже отчасти об опыте соприсутствия как альтернативе травматичной близости. О заботе без обладания. О преданности без ожиданий. И кажется, что неопытный человек все еще может поучиться этому у мудрейших животных. ◆

Ангела Шанелек:

«МОЯ РАБОТА – ОБЪЯСНИТЬ САМОЙ СЕБЕ, ЧТО Я ЧУВСТВУЮ»

Беседу ведет Зинаида Пронченко

Зинаида Пронченко. Ваш агент перед интервью предупредил, что вы не любите и не намерены трактовать свои фильмы. Почему?

Ангела Шанелек. Потому что это не моя работа, а ваша. Приношу свои соболезнования, кстати. Моя работа – объяснить самой себе, что я чувствую, что мне показалось. Найти выразительные образы для тревоги, страха, боли, несчастья, которые я ощущаю постоянно. Сегодняшний мир очень сложный, жить в нем невероятно трудно, порой невыносимо. Это мир не столько без любви, сколько без утешения. А утешение есть надежда. Утешать принято детей, взрослым положено справляться самостоятельно. Так дети, в подчеркнуто отстраненной манере репетирующие в моем фильме «Гамлета», как будто осуществляют сурдоперевод страданий своих родителей. Вот я пошла у вас на поводу и стала что-то объяснять. Давайте следующий вопрос. Кроме того, мне претит сам факт интерпретации, желание свести все к нескольким строчкам. Если бы все было так просто, зачем бы я стала снимать свое кино? Я снимаю о том, чего не знаю, я снимаю на ощупь, путаясь в догадках.

Зинаида Пронченко. Хорошо, а почему именно «Гамлет»?

Ангела Шанелек. Потому что Гамлет – самый одинокий драматический герой за всю историю литературы и, пожалуй, самый умный. Он все понимает, уж ему-то не надо ничего объяснять. Но, заметьте, от того, что он все понимает, ему становится только хуже. Понимать – недостаточно. Точнее, бессмысленно. Мой фильм, в принципе, про то, что вселенная абсолютно иррациональна, ни с кем ни о чем нельзя договориться: ни с судьбой, ни с другими, ни с самим собой.

Ангела Шанелек

Зинаида Пронченко. На меня произвел колоссальное впечатление монолог главной героини о том, что все искусство – ложь. Это практически манифест. Вы разделяете ее мысли?

Ангела Шанелек. Опять начинается… Говорю же, вся эта сцена на улице – всего лишь одна из ситуаций, призванных проиллюстрировать одиночество и отчаяние моей героини. Как она цепляется за возможность поговорить хоть с кем-то, а потом в итоге слышит только саму себя. А уже ее собеседник и вовсе лицо заинтересованное, движимое банальной корыстью: устроиться на работу.

Да, признаю, вопрос правды, реализма в искусстве меня волнует, иначе я бы не написала эту сцену. И, наверное, животные, дети, взрослые – это всё предложенные варианты существования в кадре: я вроде как сравниваю, кто из них самый настоящий. Но в то же время я не ставлю опытов сродни брессоновским. Когда-то мне казалось, что нет важнее режиссера, но сегодня я начинаю плавно отходить от его концепций, они слишком жесткие и во многом сковывают меня как автора. Я работаю интуитивно и не хочу, чтобы происходящее на экране становилось лишь демонстрацией метода. Понимаете, почти всю молодость я жила и работала с людьми, которые были одержимы искренностью, которые считали, что она – привилегированный материал для искусства. И до сих пор многие из моих коллег добиваются в кино не знания о человеке, они будто стремятся раскрыть какую-то тайну. Я, кстати, недавно читала, уже не помню где, может быть, у Сьюзен Зонтаг, но не уверена, что автор всегда мечтает признаться. Я с этим не согласна. Искусство – не жизнь. Искусство – это способ простить этот мир, а не себя. Найти в его недостатках достоинства. Если автору нужно исповедоваться, пускай обратится к психиатру или священнику.

Зинаида Пронченко. Когда вы говорите о коллегах, вы имеете в виду кого-то из авторов «берлинской школы», Томаса Арслана или Кристиана Петцольда?

Ангела Шанелек. Я никогда не любила этот термин. И нет, я не имею в виду их. У меня и до «берлинской школы» была жизнь. Знаете, я вообще не люблю прошлое и вспоминать. Мы разошлись – каждый своей дорогой. Сегодня между нашими фильмами вообще нет ничего общего, не говоря уже о более молодом поколении типа Марен Аде, которую тоже почему-то записывают в нашу компанию. Неужели ей приятно? Вся эта классификация тоже часть интерпретации. Надуманной.

Зинаида Пронченко. А как родилась история вашего нового фильма?

Ангела Шанелек. Я не помню, честно. Но смею вас заверить – точно не из желания сделать какой бы то ни было statement. Мое кино всегда приходит ко мне в виде обрывков и осколков. Я просто вижу картинку: ребенок в испачканной одежде, мужчина с женщиной за столиком в кафе, беседующие о чем-то тихо, но напряженно… не знаю, спящее животное. И вот все это складывается в моей голове даже не в сюжет или набор смыслов, а просто во что-то, о чем стоит подумать. Меня гипнотизируют время и наши с ним отношения. Когда мы говорим, столь уверенные в себе и своем представлении о предмете: сегодня, в 2019 году, как будто существует некий конкретный момент, что именно вокруг нас принадлежит настоящему? Что неподвижно, а что изменчиво? Время существует только в нас, потому что мы умрем и знаем об этом, но мы-то не единственные существа на свете. Простите, кажется, меня несет куда-то, как облака. А вообще нет никакой истории, есть только судьба.

Зинаида Пронченко. Уже не первый раз в ваших фильмах возникают театральные постановки. Почему?

Ангела Шанелек. Театр – это максимально далекое от меня искусство. Я люблю и не люблю театр. В нем нет воздуха, кроме разве что спектаклей Питера Брука. Расчистив пространство, он позволил и актерам, и зрителям задышать. Некоторые критики писали, что в моих фильмах тоже нет кислорода: не кино, а удушье. Может быть, сопоставляя кино и театр, я доказываю обратное. (*Усмехается.*) На самом деле театр глубоко символичен, а в кино символизм всегда как бревно в глазу. То есть я сознательно рядом с трагическим помещаю неопровержимое, главное свойство кинематографа, собственно. Не знаю, понятно ли я объясняю.

Зинаида Пронченко. Не очень.

Ангела Шанелек. Вот поэтому я против интерпретации. Лучше ничего не понять, чем понять неправильно. К тому же неправильно понять невозможно. Ведь это значило бы, что есть какая-то одна правда. Но мы же взрослые люди, никакой правды не существует. ◆

ОТКРЫТЫЕ СТУДИИ ВИНЗАВОДА ОБЪЯВЛЯЮТ ЗАПУСК 3-го СЕЗОНА ПРОЕКТА

Проект Открытые студии — это открытая для посетителей мастерская самых ярких молодых художников Москвы.

Новые таланты в студиях осваивают различные медиа: скульптура, живопись, инсталляции, граффити, и создают объекты, которые в будущем, возможно, будут украшать собой лучшие музеи страны. Непосредственный контакт с художниками сделает зрителя частью живого процесса формирования новой молодой художественной сцены, а художник, в свою очередь, приобретает необходимый опыт коммуникации со зрителем и завоевывает свою аудиторию.

Открытые студии впервые в Москве объединили принципы мастерской, резиденции и арт-школы на базе одной из ведущих российских арт-институций. Фонд поддержки современного искусства Винзавод предоставляет молодым художникам комфортное пространство, чтобы они могли работать буквально в нескольких шагах от лучших московских галерей современного искусства, а также имели возможность погружения в профессиональную арт-среду.

Для художников разработаны специальные программы по интеграции их в российский и международный художественный контекст, постепенному знакомству с основными деятелями сцены. Для начинающих талантливых художников, отобранных экспертным советом, участие в проекте — возможность сделать первые шаги в творческой и коммерческой сфере под руководством опытных профессионалов.

За первые два сезона работы проекта 16 российских художников и 2 иностранных резидента выполнили в «Студиях» более 350 работ. Художники работали с тьютором проекта, занимались арт-английским, сами инициировали новые активности, проводили мастер-классы и задавали ритм жизни студий. Итогом их занятий стали отчетные выставки, привлекшие большую аудиторию, коллаборации с парфюмерным и модным брендами.

Узнать имена новых участников можно будет 1 апреля в соцсетях проекта. Посетить студии можно со 2-го апреля с 12:00 до 20:00 каждый день, кроме понедельника. Вход свободный.

studios.winzavod.ru

ЦСИ Винзавод, 4-й Сыромятнический переулок, 1/8, Москва
+7 (495) 917 46 46, info@winzavod.ru, winzavod.ru

Нина Цыркун

«ОСКАР»-2019: LIMITED EDITION

Оскаровскую сессию 2019 года в Америке назвали безумной (crazy season). Все началось с подведения итогов финальной церемонии предыдущего года, когда было зарегистрировано падение рейтинга телетрансляции. Парад гламура, сопровождающий регистрацию состояния мирового кинематографа, стал передаваться в эфир с 1952 года и начиная с 1970-х (в 1974-м стали количественно измерять аудиторию) обычно набирал не менее 30 миллионов зрителей, а тут вдруг цифра упала до 26,5 миллиона. Это был реально ощутимый удар по Американской академии кинематографических искусств и наук. С тех пор как в 1952 году Warner Brothers, Universal и Columbia отказались спонсировать шоу вручения «Оскаров» и эту миссию вместе с правом трансляции взяла на себя телекомпания NBC, именно телевидение – основной источник финансирования AMPAS. Сегодня более 60 процентов средств за право трансляции оскаровской церемонии представляет принадлежащая Disney группа компаний ABC, которая ежегодно перечисляет AMPAS 75 миллионов долларов, а два года назад она еще перезаключила контракт до 2028 года, и эти деньги ей желательно отбить. Но пока что прогноз неутешительный: да, в 2019 году количество телезрителей увеличилось, но разве что по сравнению с предыдущим, заняв вторую снизу позицию (29,6 миллиона), так что можно говорить об уверенном спаде активности телеаудитории. Поэтому более других ABC настаивала на переформатировании телетрансляции.

Охватившие правление панические настроения вылились в скороспелые решения. Выяснилось, что тенденция к сокращению аудитории связана с уменьшением числа зрителей, посмотревших фильмы, претендующие на «Оскар», а это уже выходило за рамки собственно

обстоятельств, связанных с трансляцией. Потому, видимо, и было предложено ввести новую номинацию – «Лучший популярный фильм», но, поскольку критерии для нее специфицированы не были, идею заморозили. Кроме того, пытаясь действовать в зоне чисто технической регуляции, правление предложило сократить трансляцию до трех часов и исключить из нее несколько номинаций – за лучшую операторскую работу, монтаж, короткометражный фильм, за лучший грим и парикмахерское искусство. Это, однако, затронуло не только историю с длительностью телепередачи и вызвало бурю протестов. Квентин Тарантино, Мартин Скорсезе и Спайк Ли подписали открытое письмо, в котором назвали этот шаг «оскорблением для всех нас, кто посвятил свои жизни, всю страсть нашей профессии».

Но, пожалуй, главную опасность и настоящий вызов профессии, а также кино как искусству и индустрии в целом члены академии усмотрели в нарастающей агрессивной роли оскаровских кампаний стриминговой платформы Netflix. На этом фоне не вызвало ажиотажа даже почти полное – за исключением представленной Netflix короткометражки «Точка. Конец предложения» ираноамериканки Райки Зехтабчи – отсутствие в главных номинациях женских имен; скандал с обвинениями в сексизме угас не разгоревшись, будто и не было никакого #MeToo. Промотируемые Netflix, предназначенные принципиально и преимущественно для домашнего просмотра фильмы лишь для формального соблюдения правил недолго демонстрируются в кинотеатрах (в ее идеологии это вообще нечто реликтовое). Netflix выкупает слоты на условиях four-walling, то есть арендуя залы и не делясь прибылью с их владельцами. Публика же в свою очередь все чаще готова предпочесть посещению кинотеатров и привычному видеопросмотру стриминговый сервис интернет-кинотеатра. Во-первых, месяц неограниченного просмотра обходится не сходящему с дивана пользователю примерно в цену одного билета в кинотеатр. Во-вторых, более 50 миллионов подписчиков Netflix в одних только США, по-видимому, большей частью молодые люди, привыкшие к управляемому режиму просмотра, когда можно пропускать неинтересные кадры, ставить на паузу и т.д. На наших глазах происходит переход зрителей (viewers) в категорию зрителей-пользователей (viewsers), а кинотеатральной аудитории – в интерплатформенную общность.

Что еще отсюда следует: не только стирается граница между телевизионным и театральным кино; став одним из партнеров Netflix, студия Marvel, например, продуцирующая для платформы сериалы о супергероях, соответственно подогнала свою художественную стратегию, причем нельзя однозначно утверждать, к лучшему или к худшему, особенно если иметь в виду усилившийся за счет умаления роли спецэффектов акцент на актерской игре. Однако, как бы то ни было, попытка включить в премиальный состав категорию «Лучший популярный фильм» неминуемо послужила бы на пользу Marvel, а тем самым косвенно Netflix. Эта ситуация серьезно обеспокоила в первую очередь

тех режиссеров, которые еще являются и главами производственных компаний: резко выступил против номинирования на «Оскар» фильмов Netflix и других подобных сервисов глава DreamWorks Стивен Спилберг. Однако похоже, что поставить этот процесс под контроль вряд ли удастся.

Netflix последовательно отвоевывала свое место в претензиях на «Оскар». На старте ее полнометражный игровой фильм «Безродные звери» (2016) Кэри Фукунаги не смог получить ни одной номинации; в прошлом году она с «Икаром» Брайана Фогеля (о системе допинга в спорте) победила в номинации «Лучший документальный короткометражный фильм», а в этом – бинго! – получила номинацию на самую престижную – «Лучший фильм года». Плюс еще девять других.

На промоушн стримера Альфонсо Куарона «Рома» при бюджете в 15 миллионов Netflix потратила не то 40, не то 60 миллионов (обычно эти затраты составляют 10–15 миллионов) плюс выделила 20 миллионов долларов на ее оскаровскую рекламную кампанию. В итоге картина получила пять номинаций. Лирико-мистический вестерн братьев Коэн «Баллада Бастера Скраггса» получил три номинации. Кроме того, за Netflix две номинации в категории «Короткометражные документальные фильмы»: «Конец игры» и «Точка. Конец предложения». В довершение своего триумфального присутствия Netflix сделала заявку и на будущее, предъявив на оскаровской церемонии тизер осенней премьеры «Ирландец» Мартина Скорсезе.

Оставляя в стороне Netflix, что еще знаменательно – лидерами гонки по числу номинаций стали «Рома» мексиканца Альфонсо Куарона и «Фаворитка» греческого режиссера Йоргоса Лантимоса, в том числе в категории «Лучший фильм». Правда, выдвижение «Ромы» сразу в двух по сути равнозначных номинациях – еще и за лучший фильм на

иностранном языке – все же не сыграло, как и в четырех предыдущих случаях оскаровской истории, а также в тех девяти случаях, когда иностранные фильмы выдвигались на «Оскар» за лучший фильм. «Роме» пришлось уступить «Зеленой книге». Важно заметить, что при этом «Рома» и «Фаворитка» – копродукции и продюсировались с американским участием, что в «Роме» говорят не только на испанском, но и на английском, норвежском, японском, немецком, французском и на языке одного из североиндейских языков, а, по словам Куарона, летящий в небе самолет в начале фильма символизирует универсум, который выходит за пределы жизни героев фильма. Думаю, именно это вместе с пришествием Netflix характеризует ситуацию в мировом кино с его тенденциями максимально стереть дискриминирующие различия.

Потому и межэтнический жанровый гибрид бадди-роуд-муви «Зеленая книга» при всей ее ретроградности, отсылающей к тридцатилетней давности пафосу «Шофера мисс Дейзи» Брюса Бересфорда, получила главный «Оскар». Остается подозревать, что голосовавшие в ее пользу почувствовали себя современниками событий, произошедших 57 лет назад, и оптимистично видят разрешение проблем межэтнической розни через музыкальный броманс. И в других номинациях в каждой на свой манер отразилась общепримиренческая стратегия, доминантой которой стала музыка, которая их связала. Эта стратегия идеально коррелирует с художественной умеренностью фильмов-победителей (ни в коем случае не посредственностью; я лишь хочу сказать, что их эстетика ни у кого не может вызвать ни недоумения, ни раздражения). На их фоне не кажется случайным, что не удостоилась наград номинированная в категории «Лучший анимационный фильм» остросатирическая и при этом сложноструктурная, изобилующая цитатами дистопия «Остров собак» Уэса Андерсона. На мой взгляд, «Остров

собак» попал в ситуацию своего рода ложной идентификации: этому фильму как авторскому эксперименту место в категориях «Лучший фильм» или «Лучший режиссер» – отдал же Андерсону «Серебряного медведя» за режиссуру в основной программе Берлинский кинофестиваль. А на территории анимации конъюнктура не могла сложиться в его пользу, так что против победителя – фильма «Человек-паук: через вселенные» – возразить нечего… Не получили «Оскар» и другие номинанты, выбивающиеся из общей сбалансированности, – «Черная Пантера» как первый супергеройский блокбастер и как политический жест, премьера которого была приурочена к началу ежегодного Месячника африканской культуры, и «Черный клановец», отсылающий к событиям в Шарлотсвилле, где произошли массовые столкновения белых ультраправых и афроамериканских активистов, выступающих против «белой власти».

Американские критики объясняют сложившуюся диспозицию наград усталостью публики и самих академиков от прямых политических месседжей. Под цензуру условной усталости попала и язвительно-сатирическая «Власть»: Адам Маккей, с одной стороны, переборщил с нарочитым режиссерским экспериментированием, а с другой – не заручился достаточным информационным бэкграундом для выстраивания, аргументации и трансляции своей авторской задачи. В костюмной драмеди «Фаворитка», на первый взгляд вписывающейся в русло кинематографа, инспирированного движением #MeToo, можно обнаружить признаки довольно жесткой и рискованной с точки зрения социальной осмотрительности мизогинии как оборотной стороны этого движения. В фильме дамы, соперничающие между собой за благосклонность королевы Анны, прибегают к манипуляции с помощью сексуализированной тактики, кодифицированной патриархатным обществом и традиционно направленной против женщин; так что признать «Фаворитку» лучшим фильмом было бы, с точки зрения академии, довольно рискованным шагом. «Богемская рапсодия» даже при прочих равных (наряду с соперниками) достоинствах стала бы жертвой скандала с Брайаном Сингером – за три недели до окончания работы над фильмом подоспели обвинения в сексуальных домогательствах; спасибо, что непорочный Рами Малек был назван лучшим актером. Однако достоинства этого фильма-концерта изначально котировались невысоко – у него самый низкий рейтинг критиков, по данным агрегатора Rotten Tomatoes, публикующего рецензии наиболее авторитетных экспертов (61%). Далее по восходящей идет «Власть (66%), потом «Зеленая книга (79%), «Звезда родилась» (89%), «Фаворитка» (93%), а первое место делят «Рома» и «Черный клановец» (96%).

«Зеленая книга», номинировавшаяся в пяти категориях, победила в трех, включая «Лучший оригинальный сценарий», обойдя в числе прочих «Дневник пастыря» непредсказуемого, трансгрессивного Пола Шредера, ранее не удостоившегося «Оскара» ни за «Таксиста», ни за «Бешеного быка». И теперь им же срежиссированный «Дневник

пастыря» пролетел, потому что голосующим вряд ли мог понравиться протагонист-священник, надевающий пояс смертника, чтобы взорвать превратившийся в сувенирную лавку храм, где он служит.

По-видимому, в своем новом расширенном составе академия сохранила присущую ей осторожность. Здесь кстати вспомнить, что даже в бурную эпоху 1960-х «Оскар» за лучший фильм достался не «Полуночному ковбою» (1969), а костюмной «Анне тысячи дней». Возвращаясь к выбору в пользу «Зеленой книги», надо сказать, что для многих академиков это было протестное голосование под лозунгом Stop Netflix. В то же время они могли бы проголосовать и за «Рому», но, как отметил колумнист Пит Хэммонд, многие из них смотрели фильм на мобильных устройствах или по телевизору и «некоторые признались мне, что выключили его через полчаса после начала просмотра», стало быть, не получив шанс оценить всю масштабность замысла и его реализации. А это, между прочим, типичная ситуация: невозможно поверить в то, что все 9200 этих уважаемых людей, в том числе из Восточной Европы[1], кинулись в кинотеатр, где специально для них демонстрировались фильмы-претенденты. Подозреваю даже, что не все из них посмотрели весь список и что все руководствовались исключительно собственным вкусом и предпочтениями, а уж кто тут оказывался агентом влияния – одному богу известно.

Учитывая все это, надо отдать должное Netflix: платформа выставила в качестве своего претендента не самого выигрышного игрока – «беззвездный», длительностью в два с половиной часа фильм, представивший реальную угрозу кинотеатральной практике, – и очень близко подошла к победе. Предельно обострив оскаровскую гонку, стриминговый гигант бросил вызов традиционно сложившейся студийной системе, которой предстоит решить, каким образом справиться с бедой, пришедшей откуда не ждали. А если это кризис, то надо понимать, что в исходном значении этого слова нет негативной коннотации: оно означает состязание, которое делает невозможным продолжение развития в рамках прежней модели и открывает шанс на обновление. Хоть киноакадемия и доказала, что в приоритете у нее не само искусство кино, а его видимость и собственный престиж[2], первое все же остается не в ее власти, а в руках тех, кто его делает. ◆

1.
Американская киноакадемия представляет 61 страну и каждый год увеличивает число членов из разных стран (достаточно некоторое время проработать в американской киноиндустрии), в первую очередь за счет меньшинств – женщин и афроамериканцев; теперь это число достигло 9200 человек, и все они (кроме почетных членов) должны платить ежегодные взносы.

2.
Здесь можно вспомнить, как при обсуждении судьбы самого первого «Оскара» в 1927 году, когда в категории «Художественное качество» столкнулись «Толпа» Кинга Видора и «Восход солнца» Фридриха Вильгельма Мурнау, на заседание пришел инициатор создания киноакадемии Луис Майер и сказал, что, с одной стороны, «Толпа» несет неприемлемый месседж: человек, всю жизнь упорно трудившийся, остался ни с чем, а с другой – Мурнау всемирно признанный режиссер и его награждение сразу повысит престиж новой организации. Так и порешили.

Алексей Филиппов

ШИНОМОНТАЖ

THE OSCARS

«Зеленая книга»
Green Book
Авторы сценария Ник Валлелонга, Брайан Хэйес Карри, Питер Фаррелли
Режиссер Питер Фаррелли
Оператор Шон Портер
Художник Тим Галвин
Композитор Крис Бауэрс
В ролях: Вигго Мортенсен, Махершала Али, Линда Карделлини, Себастьян Манискалко, Димитар Маринов, Майк Хаттон, П.Дж.Бирн, Джо Кортезе, Мэгги Никсон, Фон Льюис и другие
Amblin Partners, DreamWorks SKGP, Innisfree Pictures, Participant Media, Wessler Entertainment
США
2018

«That old black magic…» – затягивает романтический хит Фрэнка Синатры улыбающийся в белоснежные тридцать два певец легендарного нью-йоркского клуба «Копакабана». Здесь под патронажем итальянской мафии в лице Фрэнка Костелло и его соотечественников еще в 1950-е на сцену поднялся певец-афроамериканец Гарри Белафонте, которого в 1944-м (в армейской форме!) даже не пустили на порог. Прежде чем вертеть дули политике сегрегации, владелец клуба бутлегер Жюль Подэлл, руководивший им аж до 1973-го, не сразу оценил музыкальность сценического равноправия. Потом втянулся – и в «Копакабане» гремели, например, Марвин Гэй и Сэм Кук.

До этих выдающихся перформансов, однако, стоит немного потерпеть. На дворе движущийся к развязке 1962-й, клуб закрывают на ремонт, в канун святого семейного праздника Рождества менеджер с замашками вышибалы Тони Валлелонга (Вигго Мортенсен) вынужден искать подработку. Рыщет в поисках труда он, впрочем, вяло: предается бытовому расизму (выкидывает стаканы из-под лимонада, который пили чернокожие сантехники), обжорству (двадцать шесть хот-догов в один присест с риском потерять деньги на квартплату), ну и, видимо, гордыне (после эффектного красного

«Зеленая книга», режиссер Питер Фаррелли

пиджака любая вакансия не то). Вдобавок Тони способен переболтать любого, за что еще в детстве получил прозвище Губа, которым гордится как орденом в борьбе за выживание на улочках Бронкса. В общем, человек негероических достоинств, проще говоря, не слишком приятная личность.

Суперболтливость принесет ему потенциально прибыльную работенку – музыкант Дональд Ширли (Махершала Али), пианист-виртуоз, планирует гастрольный тур на не слишком благосклонный к афроамериканцам Юг. В пути ему понадобится водитель и верный соратник, а уж италоамериканец Тони большой мастак вертеться и выкручиваться, все его советуют. Поцеловав жену Долорес (Линда Карделлини) и обняв двух сыновей, он отправится в поездку, из которой спустя всего лишь два месяца и примерно пятьсот баксов вернется уже не расистом, а другом гениального музыканта Ширли.

За такой буквальный (или букварный) урок толерантности «Зеленую книгу» Питера Фаррелли наградили главным «Оскаром», попутно отметив сценарий (один из сценаристов Ник Валлелонга, сын Тони) и перформанс Махершалы Али (вторая после «Лунного света» его статуэтка за лучшую роль второго плана). После золотого хет-трика картину обозвали самым чудовищным выбором киноакадемиков со времен «Столкновения» (2004) – остросюжетной драмы о вреде расизма, поучительной и абсолютно равнодушной к афроамериканской философии жизни. В роуд-муви Фаррелли, славного комедией «Тупой и еще тупее» на вечную тему дураков и дорог, нашли даже троп «белый спаситель». Дескать, через фигуру Тони белый режиссер и вся продюсерско-сценарная рать (тоже белых) мужчин средних лет учит афроамериканцев, как им жить. «Зеленая книга» – кино, безусловно, лукавое и сглаживающее углы, но, справедливости ради, хорошим

манерам (и не только) всю дорогу гениального обывателя Валлелонгу учит как раз-таки точеный и убер-интеллигентный Дон Ширли. К тому же «Книга» если и биографическая драма, то в лучшем случае на треть (еще и в старомодном изводе «золотого Голливуда»), две остальные части – это рождественская сказка и житие святого. Не стоит забывать и о том, что формат роуд-муви, особенно на американской земле с ее мифологией фронтира и культом самореализации, всегда предполагает личностную эволюцию. Даже если герой ступил на дорогу, как Тони Валлелонга, в погоне за кэшем, вернется он переродившимся в той степени, в какой бывает в старых фильмах, завиральных байках да апокрифах.

Итак, «Зеленая книга» – отполированный до блеска глянцевый мемуар Тони, воспроизведенный его сыном со слов родителя и немного самого Ширли (их дружбу сначала опровергали, но потом нашли записи, где музыкант сам упоминал приятеля Валлелонгу). Наличие за кадром, быть может, недобросовестного рассказчика не вызывает сомнения: фильм начинается в пространстве бытового опыта «Болтуна» – в пестроте «Копакабаны» и беспощадном царстве дежурного выживания, где ради денег все средства хороши. Ширли для Валлелонги не только «цветной парень» и мешок с долларами, но и небожитель, обитающий практически в башне из слоновой кости высоко над землей. Его апартаменты расположены над Карнеги-холлом, а первое, что замечает Тони, – исполинские бивни. И только следом – чопорного афроамериканца в экзотическом наряде. Дон Ширли для будущего шофера Другой во всех возможных смыслах: от расы до финансового положения, от сексуальности (авторы рискнули вставить неподтвержденный эпизод на тему гомосексуальности музыканта) до миропонимания.

Ширли – пианист-виртуоз, самобытный композитор, в чьих произведениях перемешивались классическая музыка, джаз и поп. Его техническое мастерство очаровывало слушателя неподготовленного (в том числе и Тони), как и его самоотверженная миссия выступать перед белыми богатеями на негостеприимном Юге, чтобы бороться с расовыми стереотипами, а не только зарабатывать исполинские гонорары в Нью-Йорке. Там, впрочем, ему тоже могли бы врезать ни за что ни про что. Символично, что жена Валлелонги покупает пластинку Ширли под названием «Орфей в аду», написанную по мотивам оперетты Жака Оффенбаха. Трип на Юг мог бы называться и так.

Для обывателей из душного Бронкса Ширли вполне себе мифическая фигура. На незамысловатую иконографию работает, например, то, что за все телесное и бытовое преимущественно отвечает Тони. Сытно и смачно ест, балагурит, курит как паровоз, расхаживает в растянутой майке, почесывая пузо. Ширли же, хоть и требует приносить ему каждый вечер бутылку виски Cutty Sark и пару раз мироточит после побоев, выступает почти бесплотным полтергейстом пробуждающейся рефлексии. В рамках этой рождественской сказки – в духе если не старины Диккенса или Фрэнка Капры, то хотя бы Джона Хьюза, который

мирил городских и провинциальных американцев при помощи самолета, поезда и машины, – его задача не перековать целый американский Юг, но излечить от греха расизма одного отдельно взятого Валлелонгу. Тот же, в рамках метафизического бартера, предлагает обывательские дары – амброзию (в этой роли пресловутые крылышки KFC), музыку сфер (незнакомые пианисту Сэм Кук, Лил Ричард, Арета Франклин и Чабби Чекер) и крепкие объятия на Рождество.

Это очень белое упрощение (религиозное и сказочное) частично снимает вопросы, почему Ширли настолько расистски схематичен: у святого и рождественского духа нет биографии, одни апокрифы; тем более когда их житие вписано в чужой жизненный нарратив. Занятно, что в «Зеленой книге» важную роль играет не только контраст масок – невозмутимость Али и гримасы Мортенсена, – но и иконическая хореография рук. Следите за ладонями: они едва заметно передают деньги, пожимают чужие руки, носят ребенка, крадут упавшие на дорогу камни, сосредоточенно лежат на руле, перебежками движутся по клавишам старого-доброго Steinway & Sons, цепко держат карандаш, когда нужно написать письмо жене, дружелюбно обхватывают плечо новообретенного друга и образуют кулак, чтобы начистить лицо записного хама, каким Тони сам был еще вчера. Руки тут не только символизируют дружбу, но и напоминают о преемственности: Ник Валлелонга говорит, что поездка с Ширли (длившаяся на самом деле полтора года плюс дружеский годичный трип в Канаду) перепахала его отца и заставила воспитывать их с братом иначе, без наследного итальянского расизма. Впрочем, неблагодарное дело – въедливо сравнивать биографию экранного Тони и реального, засветившегося потом на пару с «Копакабаной» в нескольких этапных криминальных драмах – от «Славных парней» до «Клана Сопрано». Это не только мемуар, но и набор открыток о том, как важно соотнести стереотип с реальностью – выбросить первый в окно.

Как только лазурный «Кадиллак Девиль» 1962 года выпуска выезжает из Бронкса на бесконечную магистраль всея Америки, Валлелонга начинает буквально расширять границы восприятия. Точно так же в начале XX века для себя открыли большие города жившие преимущественно на Юге афроамериканцы, у которых появились сбережения, автомобиль и желание путешествовать, чтобы найти себе место под солнцем. Этот процесс растянулся до конца 1960-х и получил название великой миграции, параллельно с которой существовали и поездки по работе или для семейного отдыха. По той причине, что во многих городах афроамериканцам были не рады, возникла необходимость в путеводителе для рисковых путешественников – так и появилась пресловутая «Зеленая книга», которая в 1930-х носила менее политкорректное название The Negro Motorist Green Book (придумал ее Виктор Грин, отсюда и цветовой акцент в заголовке).

В кино по этим дорогам отправлялись, чтобы узнать что-то о себе, найти свободу внутри или снаружи. По пунктиру будущих хайвеев

мчала повозка американского общества в хрестоматийной картине Джона Форда «Дилижанс» (1939), по петляющим тропкам улепетывали из-под колпака заурядности Бонни, Клайд и прочие беспечные ездоки, по магистралям сбегали от патриархальной глухоты героини «Тельмы и Луизы» (1991) Ридли Скотта, а продавщица Терез (Руни Мара) отправлялась в похожий на грезу трип с женщиной постарше в поисках собственной сексуальности и призвания в «Кэрол» (2014) Тодда Хейнса, основанной на «Цене соли» Патрисии Хайсмит. Каждой линии жизни здесь как будто бы найдется место (во всяком случае в заразительном киномифе). Страна велика, шоферы люди добрые.

«Я никогда не знал, как прекрасна наша страна, – пишет жене с удивлением первооткрывателя Тони Валлелонга и тут же добавляет: – Трафика в стране нет, что хорошо для меня». Путешествуя по США, он сокращает число белых пятен не только на карте, но и в собственном опыте, вольно и невольно излечивается от смехотворных стереотипов. Например, что город Питтсбург заслуживает прозвище Титсбург из-за повышенного объема молочных желез местных жительниц. Попутно он учится выражать эмоции в письмах к Долорес и проникается симпатией к Ширли, который остается для него мифологическим музыкантом, «как Либераче, но лучше». А на самом деле непроницаемым Орфеем, человеком, живущим искусством (и ради него отказавшимся от семьи, главной обывательской благодетели), но заслуживающим безусловного уважения и теплоты за талант, мученический путь и твердость характера.

В конце концов, в рамках этой рождественской сказки с монотонным южным задником, где изредка встречаются не стыдливые или агрессивные расисты, но и порядочные полицейские, действительно работает мантра Ширли, которую он, надо думать, подрезал у Ганди: «Ты никогда не победишь при помощи насилия». При помощи искусства, правда, тоже не победишь, но можно спровоцировать людей на расширение пространства личного опыта или хотя бы сомнение. ◆

Георгий Биргер

СИЛА СТАНДАРТА

«Звезда родилась»
A Star Is Born
Авторы сценария Эрик Рот, Брэдли Купер, Уилл Феттерс
Режиссер Брэдли Купер
Оператор Мэттью Либатик
Художник Карен Мёрфи
В ролях: Леди Гага, Брэдли Купер, Сэм Эллиот, Эндрю Дайс Клей, Рафи Гаврон, Энтони Рамос, Дейв Шаппел, Алек Болдуин, Марлон Уильямс, Брэнди Карлайл и другие
Warner Bros. Pictures, Live Nation Productions, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Peters Entertainment, Gerber Pictures, Joint Effort
США
2018

Из всех оскаровских фаворитов и фавориток этого сезона «Звезда родилась» у российского зрителя вызывает, наверное, наибольшее недоумение. По всем внешним признакам это довольно типичная голливудская мелодрама – настолько типичная, что нынешний римейк стал третьим по счету[1]. По персоналиям тоже ничего особенного: режиссерский дебют Брэдли Купера, несмотря на убедительные роли в фильмах Дэвида О. Рассела и Клинта Иствуда, все еще считающегося актером скорее несерьезным и комедийным; кинодебют Стефани «Леди Гаги» Джерманотты, которая, хоть и получила «Золотой глобус» за свой теледебют в 2016-м, все равно публикой до сих пор не то что как серьезная актриса – даже как серьезная певица с трудом воспринимается. Тем удивительнее были первые рецензии с премьеры на Венецианском МКФ, в которых Купера сравнивали с Хичкоком и Кубриком одновременно.

И еще удивительнее, когда после этого фильм вышел в прокат и оказался, в общем-то, ровно тем, чем и виделся издалека: третьим римейком незамысловатой классики с актером-режиссером Брэдли Купером и актрисой-певицей Леди Гагой, которые очень стараются. Сам Купер играет легенду кантри-рока Джексона Мейна, успешно сочетающего славу с депрессией

1. Сюжет фильма Уильяма А. Уэллмена и Джека Конуэя «Звезда родилась» (1937) по сценарию Роберта Карсона, Дороти Паркер и Алана Кэмпбелла прежде был использован уже дважды: в 1954-м (автор сценария Мосс Харт; режиссер Джордж Кьюкор) и в 1976-м (авторы сценария Джон Грегори Данн, Джоан Дидион, Фрэнк Пирсон; режиссер Фрэнк Пирсон). – *Прим. ред.*

и алкоголизмом. Как-то после концерта он просит водителя притормозить у ближайшего бара, в баре выступает Элли, персонаж Леди Гаги. Джексон невероятно впечатлен, они знакомятся, пишут вместе песню, песня становится хитом, Элли – звездой, пара женится. Но депрессия Мейна делает все возможное, чтобы хэппи энда не допустить, – и побеждает. Такой пересказ фабулы в четырех предложениях получился даже слишком для этого фильма длинным.

Часто успех картины «Звезда родилась» пытаются объяснить особенным американским контекстом: дескать, если зритель большой фанат кантри, то он тут видит что-то большее. Американский контекст тут действительно есть, но он совсем не про кантри и вообще не про музыку. Да, образ Джексона Мейна завис где-то между Джонни Кэшем и фронтменом Pearl Jam Эдди Веддером, а история Элли напоминает о молодой певице Холзи и, конечно, о самой Леди Гаге, но все это лишь незначительные факты из энциклопедии. Они что-то значили бы, только если бы Купер пошел по пути предыдущих двух римейков, пытавшихся зафиксировать поп-культуру своего момента. В 1976 году, когда была снята предпоследняя версия с Барброй Стрейзанд и Крисом Кристофферсоном, это был момент рок-музыкантов; в 2018-м уместнее рассказывать о ютуберах или инстаграм-инфлюенсерах. Но Купера интересуют другие перемены – не как конкретно выглядит современная фильму поп-культура, а то, как изменились ее оценка и обсуждение.

К примеру, другой оскаровский фильм этого года, «Черный клановец» Спайка Ли, начинается с кадров из «Унесенных ветром», в которых главная героиня оплакивает мертвых солдат Конфедерации и проигранную ими битву. Бились они, если что, за рабовладение, и в сегодняшней Америке вызов и неприкрытый расистский посыл такой сцены совершенно очевиден, а в Америке 1939 года это был повод для восьми «Оскаров», что и подчеркивает Спайк Ли. Это хороший образец переоценки культурных скреп, вызова гигантам, попытки соотнести культурные ценности прошлого с моральными постулатами настоящего – в общем, гигантской дискуссии, которая сегодня ведется в американском обществе и часто пугает либерально настроенных россиян. Это и есть тот самый американский контекст, в котором оказалась современная версия «Звезды…».

К исходному материалу Купер вообще подходит не как к оригиналу, который нужно как-то адаптировать, а как к стандарту, классическому сюжету. Эта история уже столько раз была пересказана, что тут в принципе слово «римейк» становится неуместно; это в такой же степени римейк фильма 1937 года, в какой «Леденец» с Эллен Пейдж – римейк «Красной Шапочки». Только за последнее время следы этой истории можно было найти и в «Ла-ла-ленде» Шазелла, и в «Звоните ДиКаприо!» Крыжовникова, а под всеми трейлерами «Звезды…» на YouTube можно увидеть сотни комментариев от пользователей из Индии, которые удивляются, зачем Купер переснял недавний болливудский хит «Жизнь во имя любви–2».

В общем, самое время уже причислить этот сюжет в мировом искусстве к классическим, что Купер и делает. Потому в его версии и нет ютуберов и инстаграм-инфлюенсеров – он, наоборот, пытается соответствовать стандарту максимально стандартно, рассказать эту историю как можно непредвзято. Но только чтобы потом проще было разбирать ее на кусочки. Критика потому и спотыкается часто об этот фильм, что он сам по себе – уже критика; как Спайк Ли смотрит на «Унесенных ветром» с расстояния современных понятий о расизме, так и Купер смотрит на все три предыдущие «Звезды…» и вычленяет оттуда яркие синдромы тех явлений, вокруг которых идут сегодняшние дискуссии.

Речь, во-первых, конечно, о гендерном вопросе: эту историю сложно представить, если обоим главным героям поменять пол; а примеры из реальной жизни вроде Пугачева – Галкин или Спирс – Федерлайн только подтверждают теорию, потому что динамика силы даже в них остается за мужчинами. Когда Мейн делает из Элли звезду, это поначалу видится жестом романтичным, но скоро становится понятно, что для него это в том числе и инструмент контроля, власти. Он вроде бы совсем не шовинист и вообще славный парень – напротив, он за освобождение, он хочет, чтобы у Элли был свой голос, чтобы она доносила свое послание слушателю. Но потом оказывается, что свобода эта есть у Элли только до тех пор, пока то, что она делает, нравится самому Мейну. И кстати, показательно, что у Элли есть только имя – в каноне этой истории она настолько придаток к Мейну, что даже фамилии своей не заслужила.

Вторая тема – депрессия и зависимость и то, как они стали обязательными соседями гениальности. Тут можно немного отвлечься и вспомнить историю из стендап-шоу Nanette комедиантки Ханны Гэдсби – большого, между прочим, события в том самом американском контексте, в котором «Звезда родилась» существует. Гэдсби там рассказывает, как к ней как-то после выступления подошел мужчина и сказал, что услышал об антидепрессантах, но зачем Ханне антидепрессанты, она же артист, ей нужно чувствовать. «Вот если бы Ван Гог, – продолжил тот мужчина, – принимал антидепрессанты, разве нарисовал бы он «Подсолнухи»?» Мужчина тот, видимо, не знал, что Гэдсби – выпускница арт-колледжа и про Ван Гога знает куда больше него. И вообще-то Ван Гог принимал антидепрессанты. И еще он писал портреты психиатров – причем тех, которые лечили его самого. А на портретах одного из врачей часто можно видеть в углу цветы наперстянки – растения, экстракт которого был частью лечения Ван Гога от эпилепсии. Один из побочных эффектов экстракта – желтизна в глазах; и именно так объясняется «желтый» период в творчестве Ван Гога, во время которого он, собственно, написал и «Подсолнухи». То есть не было бы лечения, не было бы и картины. И тем не менее все равно принято считать, что артист должен страдать, депрессия для него – естественное состояние, а алкоголизм – естественный побочный эффект.

«Звезда родилась», режиссер Брэдли Купер

Возвращаясь к фильму: героя окружающие воспринимают именно так и именно в этом его трагедия. Когда после совсем позорного случая на «Грэмми» Мейна отправляют в лечебницу, он там раскрывается, рассказывая о своих отношениях с отцом, об источнике своей боли. Родной брат Мейна знает об этом и так, Элли тоже догадывается, но никто не пытается с ним нормально поговорить, потому что эта боль – как бы часть творческой личности Джексона, ни в коем случае нельзя ее глушить, иначе заглохнет и творчество. Мейн же привык к такому раскладу и считает свои травмы достаточным оправданием для того, чтобы вести себя порой как форменный козел и всегда получать то, что он хочет.

Последняя тема – снобизм: то, каким образом происходит деление искусства на высокое и низкое, и то, как в делении этом порой нет ни смысла, ни логики. Кантри-рок Мейна – это определенно высокое, это от души, искренне, тут нет места коммерции. Это не мешает, впрочем, Мейну зарабатывать миллионы на концертах, но, нет, все равно – вот это вот от души, а электропоп, который в своем сольном творчестве решает исполнять Элли, – низкое. «Звезда родилась» хитро ведет зрителя к таким мыслям вслед за самим Мейном и даже заражает неприязнью к «попсовой» песне Элли про узкие джинсы, но стоит на секунду попытаться посмотреть на ситуацию со стороны, и увидишь, что ну песня как песня, душа в ней тоже есть, а в мажорности ее ничего стыдного быть не должно.

В финале все три темы потрясающе сталкиваются. Совсем раздосадованный поп-карьерой Элли Мейн кончает жизнь самоубийством. Его, конечно, жалко, но для Элли такой конец еще печальнее, чем просто потеря мужа. В финальной сцене мы видим ее на памятном концерте исполняющей одну из песен, написанных Джексоном. Самоубийством

Мейн все-таки добился своего: отныне и навсегда Элли – вдова безвременно ушедшего гения. В начале фильма она просто Элли, в конце – Элли Мейн. Джексон убивает не только себя, но и ненавистную поп-карьеру Элли, потому что публика теперь такое не поймет, потому что художественная правда – только в страданиях, и Элли обречена нести эту правду дальше до конца своих собственных дней.

Таков контекст – и когда смотришь «Звезду...» через его призму, то выходит совсем другая картина. А то, как «Звезда родилась» постулирует эти идеи через Джексона и Элли, пожалуй, главная причина не только оценить, но и полюбить этот фильм. Купер-режиссер тут отказывается выступать в роли доблестного профеминиста – напротив, сливается с образом Купера-актера и тащит за ним и камеру, и зрителя. Оператор Даррена Аронофски и Спайка Ли Мэттью Либатик здесь, возможно, выполнил лучшую свою работу. По ней может показаться, что Брэдли Купер слишком сильно себя любит, но это не Купер, это все Мейн – объектив ловит его героические движения на концертах, всячески ему льстит, всегда вместе с ним грустит. Когда на экране мы видим Элли, мы все равно ее видим глазами Джексона – камера бесстыже скользит по изгибам ее тела, любуется ею, становится одержимой Элли так же, как ею одержим Мейн. В то же время Купер-режиссер не пытается обесценить перспективу Элли, но не ведет Леди Гагу за руку к зрителю (так, как Мейн стал бы вести Элли), а целиком отдает противоположную перспективу на откуп актрисе – и она оправдывает этот вызов и это доверие и через все препятствия добирается до зрительской симпатии.

«Звезда родилась» Купера снята, конечно, на вырост – сегодня вышеописанные идеи очевидны лишь в контексте культуры американского среднего класса, но, как показывает практика, идеи эти не собираются там останавливаться. Спустя десять, двадцать, пятьдесят лет посыл Купера будет считываться куда очевиднее, а современные нравы, переданные режиссером вроде как беспристрастно, будут новых зрителей одновременно поражать и ужасать. А может, и нет. Режиссерский талант Купера тут проявился в том, что ни одна из идей в фильме не проговаривается вслух – он сам дает контексту делать свою работу, он оставляет пространство для интерпретации и не скатывается в агитку. Если для кого-то это и станет историей о том, как хорошего талантливого мужика погубила вредная корыстная баба, – пожалуйста. Да, Купер занимается критикой (или, если хотите, аналитикой) культурного стандарта, но настоящая доблесть фильма в том, что он не пытается вложить идеи в голову зрителя и не произносит ни одного из своих тезисов вслух. Редкое качество – и вот его как раз хотелось бы не потерять в современных культурных войнах. ◆

Станислав Луговой

IT'S A MIRACLE

THE OSCARS

«Богемская рапсодия»
Bohemian Rhapsody
Авторы сценария Энтони Маккартен, Питер Морган
Режиссер Брайан Сингер
Оператор Ньютон Томас Сигел
Художники Аарон Хэй, Рейчел Олтон, Софи Бриджмен
Композитор Джон Оттмен
В ролях: Рами Малек, Люси Бойнтон, Гвилим Ли, Бен Харди, Джозеф Маццелло, Эйдан Гиллен, Аллен Лич, Том Холландер, Аарон Маккаскер, Майк Майерс и другие
GK Films, New Regency Pictures, Queen Films Ltd., Regency Enterprises, Tribeca Productions
Великобритания – США
2018

Когда-то, в первой половине 90-х, на прилавках появилась книга под названием «Кумиры западной поп- и рок-музыки» – сборник биографических статеек с фотографиями, дискографиями, текстами песен и забавными историями про The Beatles, Kiss, Depeche Mode, Мадонну, Майкла Джексона. И про Queen, разумеется. Была там одна статья, выбивающаяся из общего ряда, посвященная группе Sex Crazy Band. Описывалась дико популярная американская глэм-панк-рок-группа, экстравагантная, с безумными выступлениями и эпатажными подробностями личной жизни. Чего стоил хотя бы тот факт, что ударник группы Гленн Роджерс планировал сделать пластическую операцию, чтобы походить на Ленина, а после смерти его тело – якобы по договоренности с Горбачевым – должны были поместить в мавзолей на Красной площади, чтобы он мог «передавать друзьям астральную музыку совка». Еще Гленн Роджерс был дружен с Фредди Меркьюри и писал прекрасные стихи, одно из которых называлось «Реквием по Фредди». Вот, например, отрывок:

Ведь на небе
нет Мюнхена
и его Бермудского треугольника

и завсегдатаев баров
с внешностью водителей грузовиков
которые могли сопровождать тебя
во время походов в шопы
за фарфором и картинами
притворившимися бабочками в коллекции
А гардероб наполняется
новыми вещами
Вот цилиндр у которого
откидывается верх
и если потянуть за веревочку
выпрыгивает большой целлулоидный
фаллос
Вот еще одна шляпа
в форме корзины с персиками яблоками
вишнями бананами как же без них

Удивительно, что группу эту никто не знал, даже самые прожженные меломаны. Потому что ее никогда не существовало. Это была странная мистификация, способная вырасти только на постсоветском пространстве. И Гленна Роджерса, написавшего этот прекрасный реквием по своему умершему другу, тоже не было. Но стихи, написанные вымышленным поэтом, оказались в конечном итоге более честными, чем фильм «Богемская рапсодия».

Это фильм не о группе Queen, а о Фредди Меркьюри. Байопик – жанр достаточно неблагодарный. На первый взгляд «Богемская рапсодия» не представляет собой ничего, что можно вынести за пределы наихудшей формы биографического жанра, – почтительное жизнеописание, чуть приправленное скандальными фактами. Авторы явно не стремились идти по пути Кена Рассела с его возмутительными байопиками великих музыкантов («Любители музыки», «Малер», «Листомания»). Рами Малек, получив роль фронтмена группы, с прилежной интенсивностью примеряет не помещающиеся в рот накладные зубы, также парики, усы и различные маски певца: Фредди-дерзкий, Фредди-закомплексованный, Фредди-на-вершине-успеха, Фредди-зазнавшийся, Фредди-одинокий, Фредди-гей, Фредди-ВИЧ-положительный, Фредди-раскаявшийся, трогательный Фредди, Фредди-Артист-с-большой-буквы. Мы видим причудливый калейдоскоп неравномерных образов, из которых невозможно собрать портрет одного человека. Центрифугу, вокруг которой мчится откровенно проходной фильм, заправленный прекрасной музыкой.

В соответствии с правилами Гильдии режиссеров Америки создателем картины в титрах значится Брайан Сингер, несмотря на то что он ушел посреди проекта по личным мотивам (болезнь матери и стремительно надвигающиеся обвинения #MeToo). На его место был нанят Декстер Флетчер, позже взявшийся за еще одну семидесятническую

муз-биографию – «Рокетмен» про Элтона Джона. Сам Флетчер когда-то в юности сыграл Караваджо в одноименном фильме Дерека Джармена, другого мастера «безумных биографий», расселовского наследника по прямой. Там герои разъезжали на мотоциклах, печатали на пишущих машинках и вообще вели себя скандально и странно. Можно было даже наивно предположить, что эти обстоятельства как-то отразятся на воплощении «Богемской рапсодии», однако опыт, полученный Флетчером на «Караваджо», ему не пригодился. По пути безумия, как ни жаль, никто не пошел.

На экране развернулась классическая история Золушки, прилежно перескакивающая из одного клише в другое. Скромный юноша-иммигрант Фаррух Булсара работает грузчиком в лондонском аэропорту Хитроу. Злые коллеги-расисты кричат ему: «Не зевай, пакистанец!», даже не удосужившись разобраться, что он никакой не пакистанец, а парс, родившийся в Занзибаре. Строгий, не понимающий его тонкой душевной организации отец говорит ему: «Ты ничего не добьешься!», попутно проповедуя зороастрийские постулаты про «добрые мысли, добрые слова, добрые дела». Даже знакомство с будущими друзьями и товарищами по группе Queen (пока еще Smile) выглядит как явление гадкого утенка птичьему двору – первое, что они, черствые сердцем, замечают, так это его неправильные зубы. Но, к счастью, из группы только что ушел вокалист, и Фаррух, быстренько продемонстрировав новым знакомым прямо на стоянке за клубом выдающиеся вокальные данные, становится участником команды. На самом деле все не совсем так, Фаррух был знаком с музыкантами очень давно, и приход в группу в качестве вокалиста был отнюдь не счастливой случайностью, но кого это интересует, не будем уподобляться Скептику из серебренниковского «Лета».

И вот Фаррух уже неуклюже дергает микрофонную стойку на первом концертном выступлении. Кто-то из публики опять кричит обидные слова в адрес «пакистанца». Но наконец гадкий утенок экзальтированно преображается в прекрасного лебедя. А дальше он уже просто переименует Smile в Queen и уговорит коллег продать шаткий гастрольный фургон, чтобы оплатить демозапись. Дальнейшие события валят комом, множатся, пухнут с бестактной стремительностью снежной лавины, мчатся с такой скоростью, что не успеваешь понять, когда, а главное, как Queen успели стать культовой рок-группой.

В нужный момент следует неизбежная для всех рокерских фильмов демонстрация деградации главного героя, но какая-то спокойная, без надрыва. Так, отпустил пару неприятных шуточек в адрес товарищей по группе, схватил легкую форму звездной болезни, завел себе менеджера-паразита, вьющегося вокруг него недотыкомкой серой, окунулся в данный полунамеками маргинальный мир танцующих друг с другом стереотипных усатых мужчин, затянутых в кожаные штаны и фуражки: эти перекочевали в фильм то ли из «Разыскивающего» Уильяма Фридкина, то ли из «Полицейской академии». Вроде бы был

«Богемская рапсодия», режиссер Брайан Сингер

под кайфом. Расстался с группой. Заболел СПИДом. Высказал прочувствованный монолог про внутреннюю гниль и кружащих вокруг мух (под проливным дождем, разумеется). Покаялся.

Кажется, что авторы и не намеревались особо разбираться в этом феномене, используя готовые лекала. На экране мелькают беззастенчивые заимствования из The Doors Оливера Стоуна. Например, сцена записи первого телевизионного выступления почти дословно копирует аналогичную у Стоуна вплоть до рассерженных режиссерских выкриков: «Уберите камеру с его причиндалов!» Или сцена пресс-конференции, на которой Фредди раздраженно врет, будто его родители погибли во время пожара, – в аналогичной сцене у Стоуна Джим Моррисон лгал, что его родители стали жертвами автокатастрофы. Хочется верить, что это почтительный оммаж той давней картине, но почему-то не получается.

«Богемская рапсодия» до обидного вырвана из контекста эпохи и помещена в своеобразное безвременье. Антураж до такой степени лишен конкретных примет, что фильм способен претендовать на роль вечной притчи. Если вернуться к сравнению с The Doors, то Стоун со свойственной ему публицистичностью видит причины деградации и стремления к самоистреблению Моррисона не только и не столько в алкоголе и наркотиках, сколько в кризисе самой американской системы. Скандальные пьяные выходки фронтмена идут встык с документальными кадрами ареста Чарльза Мэнсона, убийствами Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, избранием Ричарда Никсона в президенты и полыхающими напалмовым огнем джунглями Вьетнама. Что же «Богемская рапсодия»? Ничего, кроме короткого плана принцессы Дианы с мужем, пришедшими на стадион «Уэмбли», и услужливого в своей иллюстративности телевизионного сюжета о СПИДе.

Между тем исторический контекст крайне важен для понимания и сюжетной линии, и характера главного героя. Это 1970-е. Основные вехи сексуальной революции уже отгремели, «лето любви» закончилось и было похоронено под рваные ритмы «Симпатии к дьяволу» «Роллингов» вместе с Мередитом Хантером, погибшим на концерте в Альтамонте. Победы над «Старыми и Злыми» не случилось. 60-е кончились, совсем. «Волна в конце концов разбивается и откатывает назад», как писал Хантер Томпсон. Сексуальное раскрепощение подвергается коммерциализации и, выпав из бунтарской атрибутики, становится хорошо продаваемым и свободно конвертируемым товаром.

Тем не менее движение за права сексуальных меньшинств только начинает набирать обороты. Болезненно, со срывами борьба с обжигающим чувством стыда сменяется на формирующуюся концепцию «гей-гордости». Годы тотального каминг-аута. В Нью-Йорке отгремели Стоунволлские бунты, известные как первое массовое сопротивление узаконенному государственной системой преследованию геев. Регулярные полицейские рейды по гей-барам не прекращаются. Могут спокойно за раз арестовать 167 человек, как это произошло в марте 1970-го. Один из арестованных выбрасывается из окна полицейского участка и погибает, напоровшись на забор с шипами. Фото погибшего молодого человека, висящего на заборе, New York Daily News напечатала на первой полосе. Уголовку за «мужеложество» в Великобритании отменили всего за три года до начала действия «Богемской рапсодии». Все эти факторы очень важны для понимания исторического фона, неизбежно повлиявшего на формирование характера реального Меркьюри, чтобы столь демонстративно их игнорировать.

К этому стоит присовокупить и тот факт, что Фаррух Булсара происходит из религиозной зороастрийской семьи. Зороастризм считает гомосексуальность грехом. Не случайно, хотя образ Фредди Меркьюри с самого начала вызывал немало вопросов насчет его сексуальной ориентации, сам он всегда уклонялся от разговоров на тему личной жизни, предпочитая расплывчатые ответы и шутки, как в сцене пресс-конференции. Этот аспект психологии главного героя частично затрагивается и в других эпизодах фильма. Так, изначально Фредди влюбляется в Мэри Остин, с которой он формирует трогательный союз образца «мальчик любит девочку». Обнаружив в себе сексуальное влечение к мужчинам и признавшись возлюбленной – «кажется, я бисексуал», – Фредди тем не менее стремится во что бы то ни стало сохранить с Остин отношения, пусть и на платоническом уровне, словно стараясь отвергнуть свои предпочтения. Несмотря на столь широко разверзшиеся экзистенциальные бездны, фильм остается обычным, среднестатистическим, выхолощенным и высушенным, безопасным представителем старой школы, которая предпочитает с болезненной вежливостью пройти по краю этих бездн, вместо того чтобы нырнуть в них с головой.

70-е сменяются 80-ми с их сильнейшим апокалиптическим мировосприятием, в котором важнейшим элементом жизнеощущения и умонастроения становится ярко выраженный катастрофизм. 80-е – это страх. Страх того, что все существующие конструкции оказались слишком хрупкими, слишком уязвимыми. Визитной карточкой внешней политики того времени становится «ядерная паранойя», после того как 23 марта 1983 года Рональд Рейган объявил о начале программы «звездных войн» – Стратегической оборонной инициативы, базируемой в космосе системы противоракетной обороны, а СССР к 1984 году накопил самый большой ядерный потенциал за всю свою историю. Джонатан Шелл в книге «Судьба земли» (1982) пишет: «Вот мы сидим за завтраком, пьем кофе, читаем газету, а через мгновение можем оказаться внутри огненного шара с температурой в десятки тысяч градусов… Сейчас мы живы, а через мгновение мы можем оказаться мертвы. Сейчас на планете существует человеческая жизнь, а через мгновение она может исчезнуть».

Четкое ощущение грядущего конца света, гибели человечества в ядерном апокалипсисе стало всеобщим трендом и часто представало как единственно возможное, полностью исключающее оптимистический вариант жизнеустройства. Страх глобального катаклизма нашел свое отражение и в творчестве Queen, достаточно вспомнить такие песни, как Hammer To Fall и Prophet Song. Этот аспект создателями фильма также упущен.

Впрочем, апокалиптическая тематика 80-х все же промелькнет в картине, и на помощь здесь придет все тот же телесюжет про стремительно разрастающуюся эпидемию СПИДа, одну из самых страшных примет предпоследнего десятилетия уходящего XX века. Сексуальная революция обернулась ВИЧ-инфекцией, которую некоторые религиозные мыслители тут же начали трактовать как наказание за разврат, очередную «казнь египетскую». А поскольку Меркьюри и СПИД начали покорять мир примерно параллельно, они неуклонно двигались к точке, в которой им не суждено было разминуться. Гей-икона становится носителем «гнева Божьего», причем в самом прямом смысле. При этом в фильме предпочли не акцентировать внимание на трагическом и долгом процессе умирания Фредди, чтобы излишне не омрачать повествование. Вместо этого мы видим замечательный образец мифотворчества, исполненный в концепции «умирающего и воскресающего бога», как в ближневосточной мифологии, что подтверждает раскиданный по канве фильма ненавязчивый религиозный символизм.

Искушение видеть в рок-звездах новых мессий, сотворяя из них кумиров, всегда очень велико. «Богемская рапсодия» этого искушения также не избежала. Фильм даже начинается с болезненного кашля просыпающегося Фредди (он умер от бронхопневмонии, развившейся на фоне ВИЧ-инфекции), заранее демонстрируя символическую смерть бога, подчеркнутую раскинутыми, как на распятье, в стороны руками. Затем подготовка к грандиозному концерту Live Aid и резкий флэшбэк

«Богемская рапсодия»

в начало творческого пути. Символические смерть и воскрешение произошли, теперь дело за общением с учениками и вознесением.

На протяжении всего фильма Фредди ведет за собой троицу музыкантов, изрекая по ходу мудрые и дерзкие проповеди. Музыканты, исполняющие в данном случае роль апостолов, благодарят его глубокомысленными взглядами. Особенно Брайан Мэй, на которого приходится наибольшее количество крупных планов, обрамленных рамкой кудрявого парика. Ему, вероятно, отведена роль апостола Петра. На первой встрече с менеджером группы, отвечая на вопрос о том, что отличает их от остальных исполнителей, Меркьюри не моргнув глазом отвечает, что они «изгои, поющие для таких же изгоев». Фактически упрощенный парафраз «изгнанных за правду» и «блудниц и мытарей впереди вас идущих в Царство Божие». Истинно говорю вам.

Ключевым моментом фильма, вынесенным в заглавие, становится создание «Богемской рапсодии» («Богемной» на самом деле, но оставим устоявшееся русское написание). Рекламируя свой замысел перед продюсером, участники группы говорят, что хотят создать что-то для каждого, что-то, чтобы люди почувствовали себя причастными. «Да мы можем на арамейском заговорить!» – восклицает Фредди. Процесс создания «Рапсодии» решен, впрочем, в десакрализированных тонах. Это не апостолы, пишущие Евангелие, не пророки и даже не просто профессионалы, а ребячливые студенты, не вполне, кажется, осознающие, что конкретно они создают. Тогда как сам текст «Богемской рапсодии», кажущийся постмодернистским набором слов, на самом деле являет собой нечто вроде духовного послания. Песня повествует о борьбе темных и светлых сил за душу грешника. Типичный зороастрийский дуализм. Вдобавок по ходу композиции то и дело мелькают Вельзевул, дьявол, Galileo figaro magnifico, что трактуется некоторыми

«Богемская рапсодия»

исследователями как искаженное латинское Galileo figuro magnifico – «Галилеянина образ восславь». И наконец «Бисмиллах» – «Во имя Аллаха». «Что это еще за «Бисмилла»!» – кричит возмущенный продюсер, обвиняющий текст песни в бессмыслице. «Вся поэзия в ушах слушающего!» – отвечает Фредди.

Зазнавшийся Фредди пускается в сольную карьеру. Мессия, не прошедший искушения от лукавого менеджера, предложившего «власть над всеми сими царствами и славу их», в конце концов собирает волю в кулак и, говоря как бы «отойди от меня, сатана» (увольняя менеджера), мелодраматично воссоединяется с группой. После сцены объяснительного разговора Фредди просто картинно прислоняется к стене, а висящий за его спиной Золотой диск принимает очертания нимба. По завершении очередной репетиции, когда все собираются пойти в бар и выпить, Меркьюри объявляет коллегам о своей смертельной болезни, устраивая таким образом подобие Тайной вечери.

Тут вновь неизбежно должна возникнуть фигура серебренниковского Скептика. Сольными проектами на самом деле занимались все члены группы. На момент временного распада свои альбомы выпустил не только Меркьюри, но и ударник Роджер Тейлор и гитарист Брайан Мэй. После воссоединения группа уже успела сыграть концерт в ЮАР в самый разгар международного движения против апартеида, оказавшись изгоями даже в родной Англии. СПИД у Меркьюри диагностировали значительно позже, коллегам музыкантам он вообще, по их словам, признался в этом во время работы над последним альбомом, примерно за год до смерти. Но разве ж это все важно, когда на кону стоит такой вдохновляющий и трогательный эпизод!

Затем Меркьюри находит своего последнего верного спутника, примиряется с родителями, с которыми не общался много лет.

Отвергавший его в начале фильма отец теперь просто обязан смотреть на него глазами, в которых читается «я всегда верил в тебя, сынок». На прощание Фредди произносит зороастрийскую этическую триаду про «добрые мысли, добрые слова, добрые дела». Так говорил Заратустра. Авеста для начинающих.

В финале следует тщательная реконструкция легендарного концерта Live Aid на стадионе «Уэмбли», организованного с целью сбора средств для помощи пострадавшим от страшного голода в Эфиопии 1984–1985 годов. Долгая, растянувшаяся почти на двадцать минут сцена концерта, радующая любителей находить соответствия с оригинальной записью. Мол, вот смотри, там и стаканчики пластиковые на рояле также стоят, и об оператора он также трется, и вообще. Благодаря волшебной музыке Queen эпизод становится одним из лучших в фильме, но иначе и быть не могло. Объединяющие песни – Don't Stop Me Now, We Are the Champions, – парение камеры над поющими хором тысячами людей, осознание скорой смерти Меркьюри… сентиментальное зрелище, бьющее кованым сапогом по слезным железам. Символично, что до начала выступления Queen в штабе BBC по сбору пожертвований все камеры демонстративно фиксируют молчащие телефоны и разочарование организаторов. Деньги на счет еще не поступили. И только после выхода главных героев фильма на сцену обрушивается шквал пожертвований, резко собравший свыше миллиона фунтов. Насыщение множества. Чудо пяти хлебов и двух рыб. После сотворения чуда только вознесение – медленный выход музыкантов за границы кадра, оставляющего для созерцания лишь чистое небо над стадионом «Уэмбли». ◆

Борис Локшин

СЕРДЦЕ ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТА

THE OSCARS

«Власть»
Vice
Автор сценария, режиссер
Адам Маккей
Оператор Грег Фрейзер
Художник Патрис Верметт
Композитор Николас Бителл
В ролях: Кристиан Бейл, Эми Адамс, Стив Карелл, Сэм Рокуэлл, Элисон Пилл, Эдди Марсан, Джастин Кирк, Лиза Гэй Хэмилтон, Джесси Племонс, Билл Кэмп и другие
Annapurna Pictures, Gary Sanchez Productions, Plan B Entertainment
США
2018

Чейни. *А что, если все мы в одностороннем порядке наденем миниатюрные парики на свои пенисы, выйдем на лужайку Белого дома и будем дрочить друг другу? Это будет, как кукольный спектакль, но гораздо более приятный?*
Долгая пауза. Рамсфелд подло улыбается.
Киссинджер. *Я люблю хорошее кукольное шоу.*
Президент Форд. *Да-да! Я и говорю, давайте именно так и сделаем!*

Из фильма «Власть»

У букеровского лауреата британской писательницы Хилари Мэнтел есть замечательный роман о Великой Французской революции. Его главные герои – лидеры революции: Робеспьер, Дантон и Демулен. В послесловии к книге Мэнтел предлагает что-то вроде грубого руководства для читателя: как отличить в ее романе историческую правду от литературного вымысла: «все, что кажется наиболее невероятным, скорее всего, было на самом деле».

Фильм Адама Маккея «Власть» о 44-м вице-президенте США Дике Чейне предваряется следующим объяснением: «Это – правдивая история. Правдивая,

насколько это возможно, с учетом того, что Дик Чейни один из самых скрытных лидеров в мировой истории. Но мы, блин, старались как могли». (В оригинале: «But we did our fucking best!», но как это переведешь?) Между «все, что кажется наиболее невероятным, скорее всего, было на самом деле» и «But we did our fucking best!» лежит непроходимая пропасть. В одном случае признание, что правда исторического факта, когда до нее удается докопаться, – это гораздо более интересная и захватывающая вещь, чем любая, даже самая талантливая интерпретация исторического события в искусстве. В другом – кокетливое обращение к залу: «В эпоху постправды все равно же ни хрена не бывает на самом деле. Так что вы уж поддержите нас хотя бы за чувство юмора».

Поэтому, если что-то в этом фильме выглядит совершенно невероятным, будьте уверены: ничего подобного не происходило и произойти не могло. Авторы это придумали, чтобы проиллюстрировать свою точку зрения на героев и заодно развлечь зрителей. Никогда Дик Чейни не предлагал президенту Форду устроить кукольное шоу из своих пенисов на лужайке Белого дома. Никогда тесть Дика Чейни не убивал его тещу. И никогда, даже в молодости, будущий президент Джордж Буш-младший не напивался на чинных папиных политических приемах настолько, что охранники его должны были оттуда выносить. Все это, во-первых, не смешно, а во-вторых, не правда. Да, и еще, и это очень важно: никогда, ни в начале 80-х годов во время избирательной кампании своего мужа на выборах в Конгресс, ни вообще никогда Линн Чейни (Эми Адамс) не кричала на политических митингах: «Сейчас женщины в Нью-Йорке жгут свои лифчики. Но мы, женщины Вайоминга, знаем, что делать с нашими лифчиками. Мы их носим!» Хотя, это, пожалуй, даже смешно.

Vice – одновременно и «порок» и «вице». Как ни странно, принятое в России название фильма – «Власть» – в большей степени передает режиссерскую интенцию, чем оригинальное. Потому что основная идея картины в том, что власть как самоцель порочна по сути. И если огромная власть над великой страной оказывается в руках людей, для которых она одновременно и цель, и средство достижения этой цели, то это катастрофа в мировом масштабе. Тема, вообще-то, очень близкая всякому русскому человеку.

Но вот как объяснить непосвященному, что такое нахлыстовая рыбалка (fly-fishing). В России этот вид рыбалки, когда человек целый день бродит в длинных сапогах по дну мелких быстрых горных речек, непрерывно забрасывая леску то в одну, то в другую сторону, кажется, мало практикуется. Между тем fly-fishing – это главная метафора фильма, ключ к пониманию характера главного героя. Fly-fishing – это, можно сказать, modus operandi Дика Чейни. Он как бы постоянно осторожно ступает по топкому дну, весь такой тихий, сконцентрированный, в постоянном напряженном ожидании. Только его добыча не форель, а гораздо более крупная рыба. Эта рыба и есть власть.

Увлечение Дика Чейни этим конкретным видом рыбалки всем известно, но метафору придумал не Маккей. В мае 2001 года в «Нью-Йоркере» вышел литературный портрет Дика Чейни, написанный одним из самых уважаемых американских журналистов Николасом Леманном. Чейни был вице всего полгода. До взрыва башен-близнецов, который ознаменовал рождение нового Чейни, великого и ужасного, оставалось три месяца. Статья предсказуемо называлась «Тихий человек».

«Если бы я победил в конкурсе за свидание мечты с Диком Чейни, я сказал бы: «Мы поедем на рыбалку. Но не на обычную рыбалку, она для любителей, а Дик Чейни к ним точно не относится. Мы поедем на нахлыстовую рыбалку».

Статья пронизана явной симпатией журналиста к своему герою. Даже трудно скрываемым восхищением. Леманн признает, что «вице-президент Чейни человек с мощнейшей антихаризмой», но даже этот факт скорее только усугубляет авторское расположение к этому серьезному, очень рациональному человеку, воплощению надежности, солидности и чувства собственного достоинства. Трудно представить себе, что пройдет всего несколько лет и Дик Чейни станет самым ненавидимым человеком в стране, далеко обходя во всеобщей ненависти своего номинального босса, Джорджа Буша-младшего. К этому времени в либеральном лагере, то есть примерно у половины населения страны, сложится твердое представление о Чейни как о хитроумном кукловоде, о злодейском кардинале Ришелье, стоящем за спиной слабоумного президента. Собственно, таким он и показан в фильме. По правде говоря, есть в этом представлении что-то опереточное.

Но вернемся к началу. Поскольку это биография, в которой жизнь героя прослеживается с юности, то перед режиссером и исполнителем главной роли сорокапятилетним Кристианом Бейлом стояла практически невыполнимая задача: показать двадцатилетнего монтажника линий электропередачи, сорокалетнего начальника администрации президента Форда и шестидесятилетнего вице-президента. Кристиан Бейл специально поправился на двадцать килограммов, побрился наголо, втянул голову в плечи так, что шеи стало почти не видно, натянул на себя кривую полуулыбку и, да, стал очень похож на Дика Чейни. Титаническое и определенно вредное для здоровья усилие Кристиана Бейла по превращению в пожилого Чейни, которого все знают и помнят, определенно стоило «Золотого глобуса», а усилия его гримеров – специального «Оскара». Впоследствии актер говорил, что набирать двадцать килограммов было гораздо приятнее, чем потом от них избавляться.

С двумя другими Чейни, молодым и сорокалетним, получилось значительно хуже. И дело тут даже не в отсутствии внешнего сходства. Биография, какой бы сатирической она ни была, демонстрирует жизненный путь героя, его развитие. Если биография не способна ответить на вопрос, как так получилось, что герой пришел из точки

«Власть», режиссер Адам Маккей

А в точку Б, то непонятно, зачем она, какой в ней смысл. В этом фильме Бейл играет двух совершенно разных людей, один из них – Чейни до сорока, другой – Чейни после пятидесяти. И эти люди не имеют друг к другу ни малейшего отношения.

Ричард Брюс Чейни, настоящий Дик Чейни, родился в Небраске в семье мелкого правительственного чиновника. Когда Дику было тринадцать лет, семья переехала в Каспер в штате Вайоминг. Это был совсем маленький, но весьма преуспевающий «нефтяной» городок. Все его благополучие было связано с нефтью. Нефть во многом определила всю дальнейшую жизнь и карьеру Дика Чейни. Фактически его политическая картина мира будет покоиться на трех китах: нефть, власть и оборона. Этот тип политика должен быть очень понятен российскому зрителю и не понаслышке знаком любому россиянину.

Дик прилично учился и был отличным спортсменом. Самой популярной девочкой в его школе была Линн Винсент. Помимо выдающихся внешних достоинств она еще была чемпионом штата по кручению горящих палок и носила почетнейший школьный титул «Королева Мустангов», что бы все эти вещи ни значили. В старших классах Дик и Линн стали парой и остались вместе на всю жизнь.

Линн в то время подрабатывала секретаршей у одного миллионера-нефтяника и познакомила Дика со своим боссом. Умный, красивый, спортивный Чейни настолько понравился миллионеру, что тот, используя свои связи, отправил его в Йельский университет, оплатив при этом обучение.

Но в Йеле Дик не прижился и уже через два года, недоучившись, вернулся домой. Скорее это говорит о нем хорошо. Йель в то время представлял собой очень снобское место, и простой парень из Вайоминга там наверняка потерялся. Собственно, с этого

«Власть»

возвращения и начинается биография Дика Чейни в фильме. Но вряд ли реальный Дик имел что-то общее с толстым, пьяным, драчливым реднеком с маленькими поросячьими глазками, которого изображает Кристиан Бейл. Ни он, ни Линн вообще не были реднеками, а были скорее типичными провинциальными интеллигентами. Они оба уже тогда много читали, а Линн еще и пробовала писать. Впрочем, Дик действительно какое-то время работал монтером на линиях электропередачи и проявлял пролетарскую невоздержанность к алкоголю, из-за которой у него случались неприятности и тяжелые разговоры с Линн.

В фильме показан один такой судьбоносный разговор на кухне у матери Линн: «Два раза! – орет Линн на скрюченного на табуретке грязного похмельного Дика. – Два раза я вытаскивала тебя из тюрьмы как вонючего бомжа!» Дик все понимает и берется за ум. Очень по-американски. Трудно сказать, был ли у них на самом деле такой разговор, но доподлинно известно, что Дик продолжил учебу уже в местном университете штата Вайоминг, с блеском его окончил, получил стажировку в легислатуре штата, женился на Линн и начал быстро превращаться в одного из самых блестящих функционеров Республиканской партии. В начале карьеры Дика его другом и покровителем был молодой энергичный конгрессмен Дональд Рамсфелд, который, попав в администрацию Никсона, захватил Дика с собой.

Фотографии Чейни того времени (худощавый энергичный человек с красивым интеллигентным лицом и колючим острым взглядом) не имеют ничего общего с тем Чейни, которого мы видим на экране.

После Уотергейта Чейни стал начальником администрации президента Форда, самым молодым начальником президентской администрации в истории страны. Потом были десять лет в Конгрессе,

должность министра обороны у Буша-старшего во время первой войны в Заливе, почти десять лет руководства крупнейшей нефтяной компанией «Халлибёртон» и, наконец, восемь лет вице-президентства.

Нет никаких сомнений в том, что влияние Чейни на американскую политику в нулевых годах было огромным и что лично Чейни несет колоссальную ответственность и за иракскую катастрофу, и за все другие решения, в той или иной степени связанные с последствиями теракта 11 сентября: de facto легализация пыток, массовая слежка за американскими гражданами, концлагерь на военной базе в Гуантанамо.

Проблема фильма «Власть» состоит в том, что он все время назидательно, а местами и просто занудно пытается объяснить публике то, что и так давно всем известно. Что абсолютно бесконтрольная власть неизбежно приводит к катастрофе. Что власти легко манипулируют простодушными избирателями и что при демократии средний обыватель хочет комфорта и развлечений и стремится снять с себя ответственность за судьбу страны. И что своей безответственностью обыватель подкладывает мину под собственное комфортное существование.

И хочется сравнивать это кино с предыдущим фильмом Маккея – с «Игрой на понижение». Принципиальная разница в том, что во «Власти» происходит попытка объяснить не очень понятного зрителям героя, на которого не слишком приятно смотреть, через достаточно понятные всем катастрофические события. А в «Игре…» все наоборот: там катастрофическое событие, финансовый кризис 2008 года, причины которого средний человек до сих пор не понимает, объясняются через поведение понятных людей, на которых смотреть чрезвычайно приятно.

В «Игре на понижение» роскошная Марго Робби лежит в ванне слегка прикрытая легчайшей, как брюссельское кружево, мыльной пеной. Жестикулируя бокалом с золотистым шампанским, она на пальцах, нет, на этом бокале, объясняет, что такое subprime mortgage. Все это объяснение занимает полторы минуты и обрывается резким «а теперь отвалите!». А хочется, чтобы оно длилось и длилось.

Во «Власти» Чейни, Рамсфелд, Вулфовиц и Аддингтон сидят за пустым столиком в роскошном ресторане. Расфуфыренный официант зачитывает им специальные блюда из меню: «Сегодня мы предлагаем вражеских боевиков, то есть тех, кто не является ни уголовным преступником, ни пленным. Поэтому закон их не защищает. Еще у нас в меню сегодня внеюридическая экстрадиция, когда подозреваемые тайно похищаются на иностранной территории, а затем доставляются в тюрьмы государств, которые применяют пытки. У нас также есть Гуантанамо, это очень сложно объяснить, но, поскольку технически это не американская территория, хотя и находящаяся под нашим контролем, мы можем там оперировать вне рамок правовых процедур. А еще мы предлагаем свежайшую и вкуснейшую интерпретацию Закона о чрезвычайном положении в случае войны, дающую исполнительной власти широкие полномочия нападать на любую страну или

человека, которые могут представлять угрозу». «Подайте нам все!» – потирает руки Чейни. «Прекрасный выбор!» – одобряет официант.

Эта сцена носит такую же условно-объяснительную нагрузку, как и сцена с Марго Робби в ванне, и длится примерно столько же. Но как же хочется, чтобы она закончилась как можно быстрее!

Во времена вице-президентства Чейни Адам Маккей работал главным сценаристом Saturday Night Life (SNL), самого популярного в стране комедийного шоу. Еженедельная программа обязательно включает политический скетч. Этот скетч обычно представляет зрителям самое важное политическое событие ушедшей недели, разыгрываемое актерами, которые изображают реальных политиков. Такие скетчи стали особенно популярными во время предвыборной кампании и первых месяцев президентства Трампа. Но в какой-то момент сама политическая жизнь страны стала настолько смешной и абсурдной, что ее стало как-то даже бессмысленно передразнивать.

Одна из проблем «Власти» состоит в том, что она снята в жанре такой политической пародии. И при этом картина проваливается как комедия. Странно смотреть на Стива Карелла в роли опереточного злодея Рамсфелда, а Сэма Рокуэлла в роли опереточного дурачка Буша, когда настоящие, но не менее от этого опереточные злодеи и придурки не вылезают из новостей.

Американцы обычно очень благодарная аудитория. Как правило, американские кинозалы весело хохочут даже над самыми несмешными шутками. Но когда я смотрел фильм, в переполненном зале никто ни разу не засмеялся. Наоборот, люди выглядели мрачно и сосредоточенно, как на политическом митинге.

И еще более странными кажутся шутки над многочисленными инфарктами Дика Чейни. Действительно, у него было их не то семь, не то восемь. Но что в этом смешного? Кстати, судьба жестоко посмеялась над режиссером фильма. Уже во время первичного монтажа картины с ним самим случился инфаркт. Причем Маккей утверждает, что смог распознать его только благодаря тому, что, снимая фильм про Чейни, выяснял, с каких симптомов начинается эта болезнь. Так что можно считать, что он снял фильм-предупреждение. Себе самому.

Впрочем, надо отдать Маккею должное: больное сердце Чейни не только повод для дурацких шуток, но и реальный макгаффин этой картины. Во «Власти» есть рассказчик, такой симпатичный средний американец, такой common Joe, по имени Курт, комментатор биографии вице-президента. Его закадровый голос сопровождает нас на протяжении всего фильма. Одновременно он еще и символ, и жертва того насилия, надругательства, которое злодей Чейни совершил над страной. Сначала Чейни завладевает его благополучием, разоряя средний класс своей подлой экономической политикой, потом его жизнью, отправляя воевать в Афганистан и в Ирак, а потом и самым главным – его сердцем. И развязка истории с сердцем Курта на самом деле очень остроумна.

И еще. Есть в этом фильме и совершенно захватывающие моменты узнавания. Кристиан Бейл в роли пожилого Чейни – это отдельная тема. Но вот самое поразительное там на самом деле случается в первые пять минут. Дело происходит 11 сентября 2001-го в офисе вице-президента в Белом доме. Крупные американские чиновники во главе с вице-президентом Диком Чейни смотрят на телеэкран, где в живом эфире самолет врезается в башню. Кристиан Бейл действительно похож на Дика Чейни, без особого энтузиазма отмечаешь ты, потому что это, собственно, главное, за что фильм постоянно хвалят. Но тут на экране появляется испуганное лицо Кондолизы Райс, крупный план. И ты прямо замираешь в недоумении. Потому что, посмотрите, ведь это же самая настоящая Кондолиза Райс, ну как же такое может быть, неужели она решилась сыграть в этом фильме саму себя?! Нет, конечно, не решилась. Но Лиза Гэй Хэмилтон, которая сыграла ее в нескольких эпизодах и которую не отметили за это никакими призами, просто феноменально на нее похожа. И как же точно она поймала это старательно-напряженное выражение вечно неуверенной в себе отличницы, этот напряженно-колючий взгляд.

И вот тут, правда, хочется обнять создателей фильма и сказать им: «Молодцы, ребята! You did your fucking best!» ◆

Алексей Анастасьев

ЦВЕТНОЙ ЗАНАВЕС

THE OSCARS

«Если Бил-стрит могла бы заговорить»
If Beale Street Could Talk
По повести Джеймса Болдуина
Автор сценария, режиссер Барри Дженкинс
Оператор Джеймс Лэкстон
Художник Марк Фридберг
Композитор Николас Бителл
В ролях: Кики Лейн, Стефан Джеймс, Реджина Кинг, Колман Доминго, Тейона Паррис, Майкл Бич, Онжаню Эллис, Финн Уиттрок, Педро Паскаль, Брайан Тайри Генри и другие
Annapurna Pictures, Pastel, Plan B Entertainment
США
2018

Для начала окинем взглядом место событий.

Век XX, Соединенные Штаты Америки.

В 1930-х темнокожие проповедники Уоллес Фард и Элайджа Мухаммед учреждают в Детройте и Чикаго организацию под названием «Нация ислама». Смысл ее идеологии в том, что негры – новая богоизбранная раса и истинное «семя Авраама», призванное уничтожить на всей Земле господство белых. Межрасовые браки и сношения объявляются запретными. Целью провозглашается создание на территории США независимого негритянского государства. «Черные мусульмане» должны отречься от «призрачного христианства» – религии узурпаторов – и полностью изолировать себя от них. Элайджа Мухаммед называет «бледнолицых» не иначе как «бесами» и «голубоглазыми дьяволами». В 1960-х под знаменами «Нации ислама» уже стоят, по разным оценкам, от 500 тысяч до полутора миллионов человек. В 1955-м к организации, между прочим, присоединяется молодой боксер-суперчемпион Кассиус Клей, который изменяет свое имя на Мухаммед Али.

«На самом деле белые люди знают, что уступают черным. Любой, кто изучал биологию и генетику, знает, что белый цвет кожи является рецессивным, а черный – доминантным», – усмехается идеолог организации,

бывший гангстер Малкольм Икс (свою настоящую фамилию Литтл он отверг как принадлежавшую бывшему рабовладельцу – хозяину его предков). В 1965 году он был убит. Преступление до сих пор не раскрыто.

«Нация ислама» существует по сей день и располагает ста тридцатью «храмами-центрами» по всему миру. Ее нынешний руководитель Луис Фаррахан провозглашает: «Мы считаем, что Америка является не чем иным, как современным Вавилоном, обреченным на гибель за свои грехи».

В 1966 году в Окленде, штат Калифорния, на свет является наиболее радикальное крыло негритянского экстремизма – боевая группа «Черные пантеры». Она объявляет своей задачей активную оборону цветных кварталов против произвола полиции, а в перспективе создание «Черного правительства», которое истребует у властей США многомиллиардные репарации за ущерб, нанесенный расовым угнетением. Именно с подачи этих «революционеров – освободителей гетто» за представителями американских сил правопорядка в черной среде укрепляется нехитрое прозвище – «свиньи». К середине 1970-х в перестрелках между «свиньями» и «пантерами» гибнут десятки человек, сотни бунтарей сидят в тюрьмах, а директор ФБР сообщает, что «Черные пантеры» – «самая серьезная угроза внутренней безопасности США за все время их существования».

Волна яростного межрасового насилия захлестывает страну.

Параллельно развивается, как известно, ненасильственная, «гандистская» форма сопротивления темнокожих.

В 1955 году швея Роза Паркс отказывается уступить белому место в алабамском автобусе. После ее ареста профсоюзы штата (черные в основном) призывают негритянскую общину к тотальному бойкоту городского транспорта. Протестные акции – продолжительностью в общей сложности больше года – возглавляет молодой священник по имени Мартин Лютер Кинг. В 1963 году он ведет более 250 тысяч человек мирным маршем на Вашингтон, где обращается к ним: «Вы прошли великие испытания и страдания. Некоторые прибыли сюда прямо из тюремных камер. Некоторые прибыли из мест… где на вас обрушились бури преследований и полицейской жестокости… Но в нашем стремлении утолить жажду свободы давайте не станем вкушать из чаши горечи и ненависти…»

В 1968-м Лютер Кинг гибнет от пули, но дело его живет и побеждает.

Вскоре появляется общефедеральный Закон о гражданских правах, запрещающий дискриминацию в сфере торговли, услуг и трудоустройства. Темнокожие дети и молодежь – пусть поначалу и под вооруженной охраной – отправляются учиться в общие с белыми учебные заведения. Закладываются основы пресловутой современной политкорректности, при которой само слово «негр» выводится из употребления.

При всем том к 1974 году, когда в печати появляется повесть афроамериканского писателя, оратора, публициста и товарища Лютера

Кинга Джеймса Болдуина «Если Бил-стрит могла бы заговорить», ситуация для основной части черного люда Америки продолжает складываться не слишком благоприятно – и морально, и юридически, и чисто экономически.

Ручной неквалифицированный труд, которым традиционно занималось множество цветных, уходит – отсюда рост безработицы, почти втрое, среди темнокожих.

Средний годовой доход афроамериканца составляет едва 40 процентов от дохода белого человека. Типичная афроамериканская семья – по официальной статистике – живет в 20 раз хуже англосаксонской. Афроамериканцы составляют основное население тюрем – 46 процентов!

Согласно отчетам правовых органов:

– черные совершают в 7–8 раз больше преступлений, чем белые;
– около миллиона белых бывают убиты, ограблены, изнасилованы, обокрадены цветными ежегодно;
– цветные преобладают среди наркодилеров, автоугонщиков, бандитов, неплательщиков алиментов и так далее;
– две трети из них всегда имеют при себе оружие.

Однако при этом, судя по данным Национального реестра оснований для освобождения, почти половина неправосудных приговоров, по которым осужденные впоследствии реабилитируются, выносится опять-таки афроамериканцам. И они в 7 раз чаще оказываются ложно обвинены в убийствах, в 12 раз чаще – в торговле наркотиками…

Доля черных в народе США составляет на сегодня 12,5 процента.

Из этих фактов вырисовывается социальная и моральная обстановка, в которой протекает нежная любовная история Тиш и Фонни – Клементины Риверс девятнадцати лет и двадцатидвухлетнего Алонсо Ханта, «черных Ромео и Джульетты» из Гарлема, разлученных злой и враждебной правовой системой «демократического ада», – главными героями повести Джеймса Болдуина и одноименного фильма режиссера Барри Дженкинса. «Читая книгу, я ощущал негодование ее создателя. И кое-что от него мы сохранили, но самые тяжелые куски почли за благо выпустить. Больше всего меня подкупило в тексте то, что негодование это никогда полностью не пожирает и не омрачает гимна любви, семейной и общинной преданности. Если бы мы сделали эту картину в духе: черт возьми! как все ужасно! пропади оно все пропадом! – это не то что испортило, но омрачило бы любовную линию. Беспросветная злость все-таки противна человеческому началу», – сказал режиссер-афроамериканец, лауреат «Оскара»-2017 за свою предыдущую картину «Лунный свет», в интервью изданию The Atlantic.

В ярких зелено-золотистых красках экранного повествования яростный протестный пафос болдуиновской повести, где автор после каждого второго пассажа сбивается на хрип проклятий, действительно приглушен. Все – довольно легкие и аккуратные – отступления

«Если Бил-стрит могла бы заговорить», режиссер Барри Дженкинс

самого тона и сценария Дженкинса (за каковой он был номинирован на «Оскар» нынешнего года) от повести касаются именно снижения обличительной интонации. Обычно автор картины пускает в дело нехитрый ход: он просто обрубает оригинальный материал на полуфразе, оставляя за кадром горестные и гневные обличительные пассажи.

Джеймс Болдуин (1924–1987) и вправду прославился в основном как разоблачитель дискриминации темнокожих на всех ее этапах и во всех проявлениях. Будучи одновременно черным и геем в Америке 40-х годов, он, естественно, как мало кто другой почувствовал на себе гнет общественных предрассудков. Свою набатную правдоискательскую интонацию этот пасынок баптистского пастора – человека, по его позднейшей характеристике, «сурового и ветхозаветного», – обрел еще в ранней юности, с четырнадцати лет сделавшись «ребенком-проповедником», или «трясуном» (holly roller), какие были весьма популярны в негритянских гетто вроде Гарлема в середине XX века. От церкви он отошел очень быстро, но библейский слог и склонность к словесному громоизвержению сохранил на всю жизнь. Болдуин работал где придется – на верфях, в плотницких мастерских (Барри Дженкинс в поисках средств на «Лунный свет» тоже некоторое время плотничал), а в 1948 году в заштатном нью-джерсийском ресторане швырнул стакан с водой в лицо официантке, заявившей ему, что «черномазые не обслуживаются». Последовали, естественно, неприятности с полицией, которую писатель люто ненавидел потом всю жизнь, и наконец пожизненная – лишь с краткими наездами на родину – эмиграция в более толерантную Францию.

Тема «Что значит быть негром в Америке», однако, и там осталась для него главной. Повесть «Если Бил-стрит могла бы заговорить» написана на берегах Сены.

Сюжет прост и выдержан в традиции добротного реализма «старой школы». Тиш и Фонни, жители гарлемских трущоб, невинно дружат с детства, они неразлучны в играх и шалостях. К юности их взаимные чувства перерастают в проникновенную, напряженную любовь («мы были как одна плоть и потому никогда не чувствовали стыда в присутствии друг друга»). Они собираются пожениться, но неумолимый внешний мир – мир белого человека, заклятого врага и угнетателя, – бросает Фонни за решетку по ложному обвинению в изнасиловании. Известие о том, что у пары появится ребенок, несчастному приходится выслушать уже сквозь стекло в комнате тюремных свиданий. Следует титаническая борьба за освобождение героя с участием всех родных и близких, которые, однако, наученные горьким опытом поколений своих предков понимают, что дело почти безнадежно. Они с остервенением бьются в глухую стену «закона и порядка гребаной свободной страны», но исход их усилий остается под вопросом. Финал открыт: отец Фонни, Фрэнк, от безысходности кончает с собой. Но для Фонни вроде бы собраны деньги, чтобы его выпустили под залог, а для Тиш «пришли сроки подарить миру новую жизнь».

На этом фоне в голосе юной беременной героини, от чьего лица ведется повествование, постоянно – вольно или невольно – пробиваются громогласная авторская брань и вопли беспросветного отчаяния (часто весьма курьезно – юная необразованная девушка выступает в повести как заправский философ-проповедник и повествует о событиях и диалогах, свидетелем которых заведомо быть не могла): «У нас, в нашей стране, белые, наверное, только тогда и распаляются, когда слышат, как негры стонут!»; «Я подумала, что если уж торговать собой, то не в здешних местах… До рождения ребенка этим заниматься нельзя, а если к тому времени Фонни не выйдет из тюрьмы, тогда я, может, и попробую»; «Для белого парня он неплох» – характеристика адвоката, приглашенного защищать Алонсо Ханта; «Каждый из них (а число таких людей растет ежечасно) готов на все… и с радостью сядет за решетку, лишь бы вырвать свое потомство из пасти этого демократического ада». «Суки они. Я только в тюряге понял, о чем Малкольм (Малкольм Икс. – *А.А.*) и его парни говорили. Белый – это сатана. Белый уж точно не человек», – говорит приятель Фонни и Тиш, Дэнни, вышедший из тюрьмы, где тоже сидел по ложному приговору. «Не хочу тебе врать, будто все кончается к лучшему. Иной раз и к худшему бывает. Иной раз так настрадаешься, что унесет тебя в такое место, где уже не будешь страдать. А это хуже всего», – утешает свою дочь героическая и воинственная Шэрон, мать Тиш. «Эти белые, чтоб им, гнидам, кол в задницу вставили, только и хотят, чтобы ты трепыхался из-за денег… Но если мы до сих пор прожили без денег, то и дальше проживем… У кого они есть, права на них не имеют. Они нас обокрали!» – втолковывает отец Тиш отцу Фонни, побуждая того активнее воровать на рабочем месте и толкать ворованное на скупках, чтобы раздобыть средства для «наших детей».

Ничего – или почти ничего – такого в фильме Барри Дженкинса нет. Эту мелодраму с элементами глубинного, «старого доброго» психологизма в духе Диккенса и Тургенева смотреть вполне комфортно и черному, и белому современному зрителю. Тиш (дебютантка Кики Лейн) из валькирии черного сопротивления, из Анджелы Дэвис гарлемского гетто превращается во вполне правдоподобно скромную девушку, юную и наивную, которой ничего в жизни не надо, кроме мужа в целости и благополучии; она простодушно гордится пробуждением женского начала и готовится нести ответственность за ребенка. Никаких мыслей о проституции или о мести «бледнолицым бесам». В образе Фонни (Стефан Джеймс) вместо довольно ходульного рыцаря негритянского и мужского достоинства, вместо сверхположительного безупречного молодого героя перед нами обыкновенный мятущийся парень, у которого «в жизни есть только две вещи – дерево и Тиш» (Алонсо Хант увлеченно занимается деревянной скульптурой). Он «просто» хочет «собрать бабла и свалить из этой вонючей страны» – чтобы где-то там, в неизвестных ему и нереальных, по сути, мирах обрести немудреное счастье. Образ Шэрон Риверс – и у Болдуина самый живой и динамичный – приобретает черты достоверного жертвенного трагизма матери, отчаянно бьющейся за счастье своего ребенка (за исполнение этой роли актрисе Реджине Кинг достался «Оскар» за лучшую женскую роль второго плана). А сцена, где она в пуэрто-риканской гостинице примеривает на себя разные образы, чтобы в наиболее выгодном свете предстать перед лжесвидетельницей – жертвой предполагаемого насилия Фонни, – единодушно признана критиками лучшей в фильме.

Встречаются даже подлинно хорошие белые: итальянка – хозяйка продуктовой лавки – своим решительным вмешательством вырывает героя из лап зловещего полисмена, который хочет задержать Фонни, вступившегося за Тиш, когда ту хотел прилюдно облапать какой-то подонок. Обаятельный и добродушный еврей (тоже из избранного народа!) по имени Леви готов сдать влюбленной паре лофт, в то время как никто другой не хочет связываться с цветными («в этой стране так не любят негров, что скорее сдадут жилье прокаженному»). Охотно участвует в игре с переносом воображаемой мебели в новый дом, устроенной Фонни, чтобы развеселить и подбодрить свою невесту. И объясняет свое поведение так: «Я не хиппи. Я просто сын своей матери…»

У Барри Дженкинса есть настоящие стилистические удачи – причем в тех эпизодах, где их трудно добиться, не впадая в катастрофическую патетику (чем грешит Болдуин). Это целомудренная и трогательная сцена первой близости Тиш и Фонни («Тебе нравится, когда мы занимаемся любовью?» – «Я только знаю, что люблю тебя»). Не менее аккуратное выведение за кадр непосредственных ужасов и страданий: мы не видим в тюремных застенках ни Алонсо Ханта, ни его друга Дэниела, который попал туда по абсурдному обвинению в угоне машины, при том что он и водить-то не умеет. «Худо там, очень худо. Когда

«Если Бил-стрит могла бы заговорить»

туда попадешь, с тобой что угодно могут сделать… То, что я видел, мне будет сниться до конца жизни. Самое страшное: они умеют запугать до смерти. Ты просто не знаешь…» – говорит Дэни, но почему, что именно там «могут сделать», мы можем только догадываться (в повести все описывается подробно). И это правильно.

Не менее правильно и то, что снимать в 2018 году кино о бесправии и беззащитности черных перед законом с той же абсолютной серьезностью и запальчивостью, с какой писал Болдуин в году 1974-м, – невозможно. Во всяком случае невозможно это делать, если не желаешь создать исторический памятник, а подобного намерения у Барри Дженкинса не просматривается. Он лишь вклеивает – довольно скупо – в ткань картины подлинные работы фотографов Роя де Каравы и Гордона Паркса 60–70-х, снятые в Гарлеме: наркоманы, задержания цветных, малыши на помойках, трущобы, обыски, тюрьмы, исправительные работы.

Поэтому главный вопрос, возникающий по поводу экранизации (почти пятьдесят лет спустя после публикации) повести, мог бы звучать так: становится ли эта история любви абсолютно наднациональной, лишенной всякой специфической связи с общиной, в которой она разворачивается? Могла ли она – по версии Дженкинса – произойти где, когда и с кем угодно, а не только в Гарлеме, не только с «униженными и оскорбленными» черными, не только в типологической ситуации: «безвинный негр посажен за решетку»? Могла ли она точно так же случиться в другом анклаве – с индейцами, латиноамериканцами или какими-нибудь нищими иммигрантами? Ведь отчасти даже сам Болдуин в режиссерской трактовке – голосом за кадром – намекает нам: «Бил-стрит – это улица в Новом Орлеане, где родились мой отец, Луи Армстронг и джаз». Между тем Бил-стрит находится не в Новом

Орлеане и даже не в нью-йоркском Гарлеме, а в Мемфисе. К тому же писатель никогда не знал ни своего отца, ни места, где он родился. Выходит, речь и вправду идет о свободном вымысле, который можно поместить в более или менее разные культурные условия?

Думается, однако, что своеобразие есть, оно очень важно и заключается именно в осознании афроамериканцами себя как избранного народа – в идее, которую так страстно проповедовали радикальные деятели черного возрождения. Именно такая самооценка отвергнутых и гонимых высокомерной европейской цивилизацией, такое понимание своего «биовида» как гонимого, презираемого объекта постоянной безжалостной охоты и привели негров США в XX веке в «Новый Иерусалим» особого внутреннего братства и единения.

В повести Джеймса Болдуина почти каждый раз при упоминании человека темной расы из уст Тиш звучит формулировка: «черный брат», «черная сестра». И в фильме Дженкинса негритянская община удивительным образом не производит впечатления затравленной и бессильной. Покорным, понурым страданием иных героев Достоевского тут и не пахнет – хотя, казалось бы, у черных нет ни одного козыря, ни одного шанса одолеть злого спрута лицемерной правовой системы, чернокожий люд из трущоб предстает вполне достойным ее противником.

Почему? Дело, если без прикрас, в мощной силе общинного духа, создающего для угнетенных цветных эффективную систему коллективной безопасности. За белыми англосаксами, почти отсутствующими (визуально и содержательно) в картине, – закон, порядок и обычай; за черными – неумолимая, сострадательная, полная внутренней христианской твердости сплоченность.

Шэрон Риверс, не сомневаясь ни секунды, на последние собранные с миру по нитке гроши отправляется в Пуэрто-Рико, чтобы уговорить «жертву изнасилования» Викторию Санчес снять обвинения с Фонни, оклеветанного ею по наущению мстительного полисмена Белла. Много ли вы знаете будущих тещ, которые пошли бы на такое ради женихов своих дочерей?

Сам Алонсо Хант, переспав с Клементиной, тут же является в дом ее родителей и, признавшись, открыто просит руки возлюбленной – и его не проклинают и не гонят, а с распростертыми объятиями принимают в семью.

Двое измученных нуждой отцов – один портовый рабочий, другой портной – не задумываясь идут на риск совершить преступление, чтобы помочь «напортачившим» детям.

Сестра Тиш, Эрнестина, отдав все свои средства, нанимает белого адвоката.

Внебрачный ребенок для всех желанен и становится, по сути, смыслом жизни всех родных. Сцена, где семья Риверс, столкнувшись со злобной и ханжеской реакцией матери Фонни – глупой религиозной фанатички – на известие о беременности Клементины (Болдуин таким образом, очевидно, задним числом выносит приговор отвергнутой им

в юности церкви), недоумевает, «как можно так отнестись к собственному внуку», – только подчеркивает дикость и немыслимость такой реакции в мире цветного человека.

Негры Гарлема, негры Нью-Йорка никогда не падают духом, непритворно преданы друг другу, и в этом их сила. Действенность солидарности и взаимопомощи, таким образом, превращается в девиз и краеугольный камень афроамериканизма. Это символ веры и образ жизни темнокожих Нового Света. Их фирменная черта. «В этом мире нам надо заботиться друг о друге», – говорит Джозеф, отец Тиш, своему несостоявшемуся свату Фрэнку. И дела не меняет даже то обстоятельство, что фактически, на уровне сюжета, все их усилия идут прахом, добиться справедливости не удается, Фонни признается в том, чего не совершал, и ждет окончания срока в тюрьме. Черные все равно остаются «на коне». Для пущей убедительности Дженкинс даже позволяет себе придумать иной по сравнению с повестью горячо любимого им Джеймса Болдуина финал: ребенок родился, его назвали в честь отца, он подрос, навещает Фонни в тюрьме и ждет его возвращения домой…

За «цветным занавесом», сотканным из общего бесправия, страдания (сравним этот невидимый занавес с тем, которым Фонни прикрывает грудь Тиш перед первым сексом), за единством, непоколебимой верностью «братьям» и «сестрам» они неуязвимы, и у них есть будущее.

Как показала история, это правда. В 2008 году в Белом доме появился первый черный президент. «Я не сравниваю Фонни или Стефана Джеймса с Бараком Обамой, но часто думаю, как тот, должно быть, злился и негодовал множество раз за время своего правления. Ему пришлось отказаться от стольких черт и убеждений, которые наверняка являлись неотъемлемой частью его самого. Тот же самый путь прошел и наш главный герой», – заметил, между прочим, режиссер после премьеры фильма.

Правда, сменил Обаму у кормила власти другой, белый президент – и сменил не в последнюю очередь на гребне общего недовольства засильем политкорректности и контрдискриминации (в том числе и черных). Но это ли не прекрасное доказательство того, что такие тенденции прижились и неискоренимо проросли в толщу американского общества?

Да, о раздражении перегибами этого процесса часто приходится слышать. Да, по белому социуму отголоски яростной борьбы «цветных за свои права» бьют сплошь и рядом болезненно и несправедливо. Но таков закон природы: одни удары рано или поздно отзываются равносильными (или более сильными) контрударами. И уж точно тут нет никакой вины бесхитростных черных Ромео с Джульеттой, их самоотверженных родственников, а также Джеймса Болдуина и Барри Дженкинса.

Нам, членам общества разобщенного, смятенного и изнывающего от внутренней ненависти, остается только им позавидовать. Как это ни парадоксально. ◆

Нина Спутницкая

ЗВОНИТЕ ПАРКЕРУ

THE OSCARS

«Человек-паук: через вселенные»
Spider-Man: Into the Spider-Verse
Авторы сценария Фил Лорд, Родни Ротман
Режиссеры Боб Персичетти, Питер Рэмзи, Родни Ротман
Художник Джастин Томпсон
Композитор Дэниел Пембертон
Роли озвучивали: Шамикк Мур, Джейк Джонсон, Хейли Стайнфелд, Махершала Али, Брайан Тайри Генри, Лили Томлин, Луна Лорен Велес, Зои Кравиц, Джон Малейни, Кимико Гленн и другие
Avi Arad Productions, Columbia Pictures Corporation, Lord Miller, Marvel Animation, Marvel Entertainment, Pascal Pictures, Sony Pictures Animation, Sony Pictures Entertainment (SPE)
США
2018

Человеком-пауком, то есть носителем паучьего вируса, может оказаться каждый, как однажды им стал Майлс Моралес – чернокожий подросток из вполне респектабельного Бруклина. По части убедительной пропаганды толерантности «Человек-паук: через вселенные» одержал безоговорочную победу. Поистине достойна уважения ловкость, с которой интегрирован в фильм актуальный для США «черный вопрос», гендер, проблемы юношества и вопросы семьи и брака. Но красочная мультикультурная вселенная не единственный козырь фильма. Публику и, главное, профессиональную критику подкупила откровенность, с которой авторы наполняют экранное пространство штампами, превращая их в собственный язык вторичных моделирующих систем. Это и опыт совмещения в предсказуемых сюжетных клише различных художественных традиций, и ненавязчивая, но безжалостная ревизия мифологии супергероя, и реконструкция ее базовой основы. «Человек-паук: через вселенные» доказывает, что после постмодернизма возможен только постпостмодернизм. Вполне заслуженные награды проект получил за доведенный до логической развязки принцип последовательного цитирования внутри одного фильма других текстов: от печатных комиксов до анимэ.

«Человек-паук: через вселенные», режиссеры Боб Персичетти, Питер Рэмзи, Родни Ротман

Анимационное переосмысление знаменитой франшизы для аудитории, подуставшей от Человека-паука после множества сиквелов и спин-оффов ее перезапуска в 2002 году Сэмом Рэйми, взяли на себя продюсеры Фил Лорд и Кристофер Миллер. Дуэт, известный блестящей перезагрузкой Бэтмена посредством Лего (The Lego Batman Movie), подаривший новую жизнь и молодость Хану Соло (Solo: A Star Wars Story), решил поиграть с идеей дупликации и представил широкой аудитории веер новых спайдерменов, каждый из которых родом из своей собственной параллельной вселенной. Фабула в столь деликатных обстоятельствах должна обладать достаточным запасом прочности к абсурду. И в результате сегодня альтернативные персонажи неканоничной серии графических романов Ultimate Comics Spider-Man[1], до сей поры знакомые довольно узкой субкультуре, благодаря остроумной игре с жанровыми маркерами стали мировыми знаменитостями.

Главный герой Майлс Моралес – подросток, афроамериканец. Его отец – полицейский, мать – медсестра настолько, что даже дома ходит в униформе, а когда она расстроена, то начинает говорить на испанском. И означает же это лишь одно: проблема расы, гендера и семейных ценностей – особая строка в концепции режиссеров. Далее по шаблону: укус радиоактивного паука, мутации, обретенные суперспособности. Затем трафаретный злодей, трафаретный суперколлайдер, не менее трафаретный человек-паук Питер Паркер – заметим, голубоглазый блондин, с гибели которого сюжет закручивается и по-настоящему захватывает. Злую иронию авторов трудно не заметить: Питер Паркер, вполне успешный коммерсант, выпустил линию продуктов, брендовой одежды, и лишь безвременная гибель, вероятно, не позволила ему открыть линию мужской косметики и парфюма.

1. В серии графических романов Ultimate Comics Spider-Man черно-кожий подросток Майлс Моралес появился в 2011-м как реакция на вступление в должность президента США Барака Обамы.

Питер Паркер перепоручает важную миссию школьнику Майлсу Моралесу. Его завещанием становится флешка-ключ, позволяющая отключить коллайдер, из-за которого смешались пространственно-временны́е координаты. С этого момента и начинает разжиматься пружина постпостмодернистского цитирования. К подростку присоединяются сразу несколько человек-пауков, представители параллельного измерения: девушка-паук Гвен Стейси, свинка-паук Питер Паркер, обитательница футуристического анимэ Пени Паркер и, пожалуй, самый стильный человек-паук Нуар, прибывший на выручку подростку с богатым опытом противостояния нацистам из 1933 года. Честная компания вступает в бой с антагонистом – суперзлодеем, открывшим порталы в разные измерения, – и побеждает. Все расходятся по своим домам, но помнят друг о друге вечно.

Таким образом, в распоряжении режиссеров оказываются различные графические стили (манга, персонажи а-ля Текс Эйвери, тангированные сетки Бена Дэя) и жанровая палитра голливудского кино. Однако цитированием формальных персонажей и стилей авторы не ограничиваются. Фильм построен как практическое переписывание канонического текста – официальной истории одного-единственного Человека-паука. Апокрифичность, деконструкция традиции проявляются в синтезе пространства печатного комикса и новой истории.

Особая роль отведена экранизации процесса мутации, когда герой впервые ощущает свои новые способности. Во время одного из таких приступов Майлс судорожно листает печатный выпуск комикса и неожиданно для себя повторяет написанные в «пузырях» на картинках фразы. Однако синтез пространств фильма и страниц печатного комикса проявляется не только на уровне героя, визуальное решение кадра также постоянно отсылает к первоисточнику. Столкновения героя с препятствиями, удары противника сопровождаются аналогичными элементами – печатными «пузырями» с надписями междометий. Кадр мультфильма превращается в полиэкран с крупными планами супергероев или с раскадровками ключевой сцены с нескольких ракурсов (например, драка в доме покойного Паркера).

Время вспомнить, что Лорд и Миллер начинали свой путь с малобюджетного сериала MTV «Школа клонов», в котором школьники – двойники великих и знаменитых людей от Жанны д'Арк до Джона Кеннеди – жили в приемных семьях. Сериал доводил любую рядовую для подростка бытовую ситуацию до абсурда, но из-за подчеркнуто минималистической разработки персонажей не снискал успеха у публики и восторгов критики. Важная составляющая успеха фильма «Человек-паук: через вселенные» – тин-психология, бытописание взаимоотношений Майлса с родственниками и одноклассниками. Узнаваемые детской аудиторией будничные коллизии поданы деликатно и емко, и, конечно, находится место лирической линии. Но главное – ядро центрального образа, с которым связывал успех героя у аудитории создатель комикса Стэн Ли.

Майлс ведет обычную жизнь подростка: клеит на фонарные столбы стикеры (часть которых заставляет снимать отец-коп) и с родным дядей – аутсайдером – рисует на стенах граффити. Но в «Человеке-пауке: через вселенные» главенствует идея героя взрослеющего, стремительно уходящего от мира детства и отрочества к юности. Здесь масса деталей и вопросов классического европейского романа воспитания. Майлса одолевает мучительная, навязчивая саморефлексия: он постоянно следит за собственными мыслями и пугается, когда ему кажется, что в его голове они звучат особенно громко. Вспыхнувшее было чувство к белокурой однокласснице, однако, быстро вытесняется новыми трансформациями тела: способностью выпускать паутину, как следствие – ходить по стенам домов и т.д. и т.п.

Вопрос наставничества, преемственности поколений, практически в духе классиков русской литературы, принципиален для построения авторского дискурса. Об этом свидетельствует и нежная забота о черном подростке с суперспособностями со стороны матери Питера Паркера – приятной белой леди: она шьет Майлсу новый костюм и дарит фиксаторы паутины. Иными словами, ни цвет кожи, ни пол, ни жанровая, ни стилевая принадлежность более не ограничивают природу *героического*, а значит, закончилась монополия героев-одиночек.

В этом смысле «Человек-паук: через вселенные» вполне укладывается в последние концепции фильмов о вселенных Marvel и DC, в которых особой популярностью пользуются отряды супергероев, объединившихся против общего врага (суровая реальность человечества эпохи глобализации, в которой границы все более условны и один, как правило, в поле не воин?). Идея этого фильма, однако, еще более демократична: остаться героем – это естественное следствие социализации и инкультурации индивида.

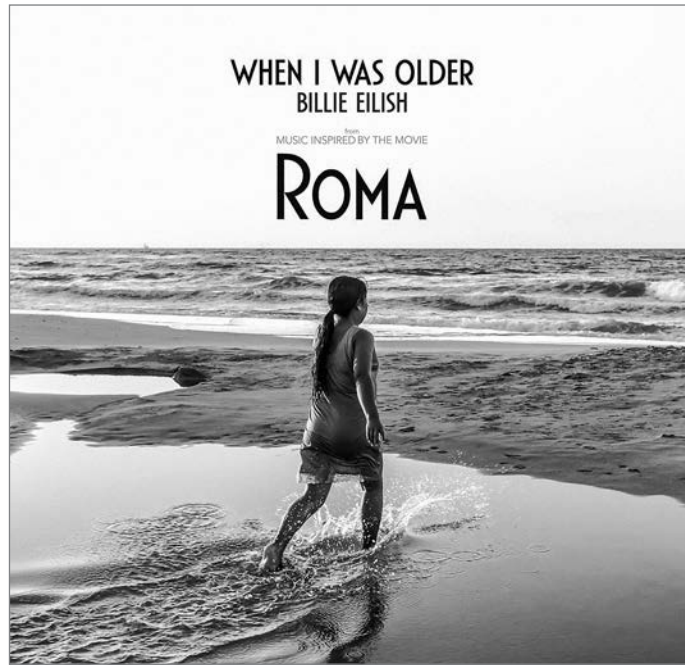
На внеурочных занятиях по физике Майлс усвоил, что в этом мире все относительно, но примерял теории к своим, сугубо детско-подростковым проблемам. В начале фильма он получает задание написать сочинение на тему «Каким ты хочешь стать человеком?». Свободный сёрфинг между параллельными вселенными и разнообразными анимационными стилями всего лишь означает, что у каждой эпохи свои неврозы. Неожиданный переход в плоскость графики и смешение нескольких измерений дает возможность сделать увлекательным диалог поколений. На исходе фильма Майлс обретает друзей, разрисовывает стену, знакомится с соседом, мирится с отцом и… заканчивает школьное эссе. ◆

Борис Барабанов

МУЗЫКА ROMA

THE OSCARS

«Рома»
Roma
Автор сценария, режиссер, оператор Альфонсо Куарон
Художник Эухенио Кабальеро
Esperanto Filmoj, NetFlix, Participant Media
Мексика – США
2018



«Рома» Альфонсо Куарона получила «Оскар» в номинациях «Лучший режиссер», «Лучший оператор» и «Лучший фильм на иностранном языке». К тому же именно Куарону мы обязаны саундтреком к картине. Собирая звуковую дорожку, режиссер сотрудничал с музыкальным супервайзером Линн Файнштейн, много лет работающей с форвардами мексиканского кино. В 2018 году она сделала саундтреки для одиннадцати проектов Netflix; мало кто в индустрии музыки для кино может похвастаться такой востребованностью. В случае с «Ромой» песни, звучащие в кадре, работают на решение той же задачи, что и прочие бесчисленные мелочи в кадре и за кадром. Эта задача – поселить зрителя в Мехико-Сити 1970-х, не укрупняя и не обобщая ни персонажей, ни декорации, ни мелодии.

Фактически Файнштейн и Куарону требовалось восстановить плейлисты мексиканских радиостанций 1970-х – ту музыку, которая звучала в домах и автомобилях и была саундтреком к их собственному детству. Для Линн Файнштейн было важно, чтобы каждой песне,

включенной в фильм, предшествовал джингл радиостанции или подводка диджея. Таким образом, по ее собственным словам, зритель мог почувствовать температуру отдельно взятой сцены.

В первой же сцене, когда главная героиня Клео убирается в комнатах, звучит песня Te He Prometido в исполнении Лео Дана, «мексиканского Тома Джонса». Представить себе радио без его песен в 1970-е было невозможно. Как и без испанки Росио Дуркаль, под песню которой Клео прибирается на кухне. Искать своего возлюбленного на тренировку по боевым искусствам Клео едет под музыку *La Revolución de Emiliano Zapata* – самой популярной мексиканской рок-группы 1970-х. И даже *I Don't Know How to Love Him* из мюзикла «Иисус Христос – суперзвезда» звучит в фильме не потому, что это глобальный хит, а потому, что киноверсия мюзикла была действительно большим хитом в Мексике, в одном из кадров «Ромы» можно разглядеть обложку мексиканского издания альбома *Jesus Christ Superstar*.

House of the Rising Sun в фильме звучит и вовсе на испанском языке в исполнении местной гаражной группы.

Сборник из девятнадцати треков под названием *Roma. Original Motion Picture Soundtrack* вышел в декабре 2018 года. А 8 февраля 2019-го был выпущен еще один альбом – *Music Inspired by the Film Roma*. Это музыка, созданная не для фильма, но под впечатлением от него. История жизни «Ромы» после того, как прошли финальные титры.

Здесь стоит сделать отступление и сказать, что «альбом, вдохновленный фильмом» – отдельный жанр, и, возможно, лучший его образец – компиляция *Rogue's Gallery: Pirate Ballads, Sea Songs and Chanteys* («Галерея злодеев: пиратские баллады и матросские песни»), собранная на волне популярности первой части франшизы «Пираты Карибского моря». С благословения Гора Вербински и Джонни Деппа продюсер Хэл Уилнер затеял гигантский труд: на двух дисках компиляции разместились сорок три матросские и пиратские песни, которые специально для этого проекта записали как звезды мейнстрима Стинг, Боно, Брайан Ферри, Том Уэйтс и Ник Кейв, так и нишевые артисты, специализирующиеся на корневом английском фолке. Идея *Rogue's Gallery* появилась, когда в арсенале Хэла Уилнера уже были собрания переработок композиций Курта Вайля, Телониуса Монка, Чарли Мингуса и Нино Роты, а также грандиозный альбом, посвященный классическим темам из диснеевских мультиков. Так что отказать продюсеру не смог никто. Хэл Уилнер говорил, что пиратские песни были самым ранним вариантом панк-рока. Но ценность *Rogue's Gallery* в том, что на самом деле Хэл Уилнер исследовал само понятие «народные песни», коими, конечно, были песни пиратов и матросов.

Вернемся к Куарону и его команде. В случае с альбомом *Music Inspired by the Film Roma* мы имеем дело с песнями, которые были специально написаны, а если не написаны, то переаранжированы под впечатлением от ленты. И здесь нет ни традиционной мексиканской музыки, ни перепевок песен, звучащих в фильме. Из более или менее знакомого массовой

аудитории – *Those Were The Days*, то есть русская застольная песня «Ехали на тройке с бубенцами», которая на оригинальном альбоме-саундтреке звучит в «ресторанной» аранжировке оркестра Рэя Конниффа, а на альбоме-послесловии – в исполнении звезды инди-фолка Лоры Марлинг. Здесь же *Wing* с альбома Патти Смит *Gone Again* (1996) и Бек с кавером на *Tarantula* – песню старой группы лейбла *4AD Colourbox*. Но в основном все же свежий материал.

Даже безотносительно к фильму альбом *Music Inspired by the Film Roma* может служить неплохим путеводителем по альтернативной музыке самого разного происхождения. Как это стало возможным – уговорить записать песни для фактически только что вышедшего фильма таких разных людей, как израильский сонграйтер Асаф Авидан, электронная супергруппа UNKLE, черный герой фолка Майкл Киванука, классик-электронщик DJ Shadow, гуру альтернативного хип-хопа El-P или икона американского Spotify Билли Айлиш? Как это было возможно практически – убедить их за какой-то месяц сделать песни для арт-фильма на испанском языке про Мексику 1970-х? Да, у руля режиссер знаменитой «Гравитации», но про «Оскар» все же тогда никто ничего не знал. И вряд ли многие успели посмотреть саму картину.

Если к музыкальным альбомам применимо слово «кастинг», то за него здесь вместе с Куароном и Файнштейн отвечал еще один именитый продюсер – Рэндалл Постер. Если Файнштейн – постоянный музыкальный коллаборатор Гонсалеса Иньярриту и Куарона, то Рэндаллу Постеру мы обязаны звуковыми дорожками ко всем лентам Уэса Андерсона, к «Гуммо», «Бархатной золотой жиле», «200 сигаретам», «Авиатору», «Зодиаку», «Меня там нет», «Волку с Уолл-стрит», «Координатам Скайфол», а также к «Подпольной империи» и «Винилу». Песни для альбома-послесловия к «Роме» собирал человек, который поместил песни Боуи в «Водную жизнь Стива Зиссу», изобрел воображаемую глэм-группу для «Бархатной золотой жилы» и собрал кавер-версии песен Дилана для шестиликого байопика Тодда Хейнса. Плюс он еще и придумал потрясающие трибьюты Бадди Холли и Fleetwood Mac для принадлежащего «Старбаксу» рекорд-лейбла *Hear Music*.

В качестве экспертизы Рэндалла Постера сомнений не было ни у кого. И весь «бриф» Куарона состоял только в том, что альбом должен стать противоположностью оригинального саундтрека – здесь должны быть музыканты, определяющие саунд сегодняшнего дня. Можно предположить, что представления режиссера об этом саунде во многом сформированы его дочерью Бу Куарон, которая, к слову, предоставила для альбома песню *Psycho*.

И еще одно достоинство альбома *Music Inspired by the Film Roma*. В самом начале на протяжении двух с половиной минут здесь слышны звуки улиц Мехико-Сити из фильма. Они задают тон альбому. Весь он, несмотря на самую разную жанровую принадлежность песен, оказывается наполнен тем самым детским ощущением мира, которое в итоге и покорило американских киноакадемиков. ◆

Тимофей Зубров-Андреев

голос

Сценарий

Зубров-Андреев Тимофей (род. в 1995; Псков) – начинающий кинодраматург и режиссер. Учился в СПбГАУ (Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, 2014), окончил Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения (сценарная мастерская Ю.Н.Клепикова). Учился в магистратуре СПбГУ по направлению «античная философия». Публикуется впервые. Сценарий «Голос» занял третье место в конкурсе «ИК» «Личное дело»-2019.

Звучит примитивная мелодия глиняной свистульки.

У крутого склона реки молодой парень Исаев, с острыми чертами лица, в грязной робе, набирает воду в свистульку, прикладывает ее к губам. Звук немного меняется и теперь уже походит на пение птицы.

Он поднимается в гору, играет. Лаем его встречает собака.

– Голос, Ольф, голос!

Возвращается к игре.

Слышится громкий лай собаки.

В грязной подсобке обедали двое. Исаев доел, поставил на буржуйку чайник и, чтобы вода скорее вскипела, закинул несколько растрепанных томов в печку.

Желтые страницы книг моментально вспыхивали и истлевали.

Второй рабочий, Бессонов, крепкий мужчина тридцати пяти лет, зачерпывая ложку похлебки, нарушил молчание:

– Восемьдесят четвертая, пятая строчка сверху.

Исаев взял следующую книгу, открыл на нужной странице и прочитал, вдумываясь в смысл написанного:

– «…целое небо со своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием хотя немым, но неизбежным…»

Исаев кинул две книги в печь.

Подъехал грузовик. Из кабины вылез полноватый мужчина, на вид лет пятидесяти, – начальник. И, как регулировщик, показывал, сколько метров надо сдать назад.

Грузовик зарычал, кашлянул черным дымом и аккуратно попятился в сторону начальника. Тот жестами показывал, что двигаться еще можно, затем высоко поднял руку. Грузовик остановился.

– На счет три! – Бессонов стоял в кузове грузовика. – Раз, два, три!

Он взялся за край бревна и с напряженным выдохом приподнял его, с силой толкнул вперед, тот край уже принимали Исаев и начальник. Так разгружался сруб для беседки.

Когда осталось последнее бревно, начальник запрыгнул в кузов, чтобы помочь выгрузить бетономешалку.

– Скинем сейчас последнее, возьми топор и пару раз дай по нескольким бревнам со стороны пазов. Потом спрячь топор и кричи меня.

Бессонов, не понимая, посмотрел на начальника.

– Что?

Они тащили тяжелую бетономешалку по кузову.

– Сделаешь, как я сказал.

– Не могу.

– У тебя нет выхода.

Выгрузили бетономешалку, скинули последнее бревно. Начальник подобрал топор и вручил Бессонову. Они стояли вплотную к кузову, сзади, поэтому были недоступны взгляду водителя.

– А с бревном потом как?

– Положим вниз, покроем мастикой… – Тут начальник заметил, что второй рабочий, молодой Исаев, все это время был рядом. – Перекур объявили?

Исаев встрепенулся и покатил бревно в кучу.

Начальник двинулся к водителю в кабину, достал стопку денег из кармана, начал отсчитывать купюры.

Бессонов перевернул ровное бревно, оглянулся, несколько раз с силой ударил обухом в край паза, потом в другой. Еще раз оглянулся, никто его не видел. Оглянулся. Со следующим бревном повторил. Спрятал топор. И покатил бревна в кучу.

Неожиданно остановился, как бы обнаружив сколы и отыграл:

– Начальник! Брак!

Тот моментально вылез из кабины. Взглянул на покалеченное бревно и вперед, одобрительно сказал:

– Хорош! – Тут же повернул голову назад и громко обратился к водителю, который вылезал из кабины: – Не, Володя, так не пойдет, мы так не работаем!

Они достраивали двухэтажный загородный коттедж. Молодой Исаев дошел до заброшенного деревенского дома, который находился на участке, зашел, взял два стула, положил их сидушками один на другой, сверху докинул книг и отнес в каморку. Взял свой вязаный шарф в руки и остановился у окна.

Здесь внутри уют и тепло этой убогой конуры заставили Исаева сесть на лавку.

В окно он увидел, как Бессонов носит цемент со второго этажа вниз, как доски строительных лесов, словно не замечая своей толщины, гнутся, угрожая идущему своим скрипом.

Исаев услышал, что кто-то идет. Наскоро замотался шарфом и вышел из подсобки. Начальник приказал тащить мешалку к другой стороне будущей беседки. Там уже был вырыт котлован и по его периметру выставлена опалубка.

Колеса вязли в песке, поднять не удавалось из-за веса бетономешалки. Приноровиться к ней не выходило.

Он двигался неудобно и прерывисто. Дотащив, смиренно переключился на другую работу. Взял на первом этаже две железные балки из кучи и понес их наверх.

Получалось тоже неловко, крутой угол лестницы и доски лесов требовали максимальной осторожности и концентрации.

В подсобке кипел раскаленный чайник.

В это время его напарник Бессонов спустился вниз, чтобы сделать очередной заход. Он тоже переключился на балки, их оставалось немного, решил воспользоваться минуткой, чтобы перекурить. Прислонился спиной к стене из газобетонных блоков, съехал вниз на корточки, достал папироску из кармана и, прикурив, затянулся. В этот

момент оглушительный визг железа ударил его по ушам. Он сорвался с места, сигарета упала на бетон, и тонкая струя дыма плавно потянулась вверх. Собака громко залаяла.

Вязкая, почти черная жидкость выливалась из затылка упавшего Исаева. Глаза его были открыты, грудь его вздымалась и опускалась. Он задыхался от болевого шока, хрипел.

Бессонов в ступоре смотрел на вязкую жидкость, похожую на вишневое варенье. Затем снял с себя робу, свитер, аккуратно приподнял голову Исаева и замотал футболкой так туго, что у лежащего поднялись брови и лоб.

Бессонова поразили зрачки Исаева, их он запомнил надолго. Один был размером почти что с маковое зерно, а другой раскрылся рублевой монетой.

Начальник и Бессонов погрузили Исаева на кусок брезента и поволокли внутрь дома, он еще был жив. Их сопровождала собака. Как-то потерянно, словно в дурмане, Исаев медленно поднимал руки, брался ими за голову и тер глаза.

Футболка постепенно окрасилась в багровый цвет.

Начальник не отрывал глаз от тела. Бессонов достал телефон. Начальник тут же скомандовал:

– Сдать!

Бессонов замер, в замешательстве глядел на начальника.

Тот повторил:

– Немедленно сдать телефон!

Бессонов не двигался. Начальник подошел к нему. Тот твердо смотрел перед собой. Начальник протянул руку. Бессонов попятился, уперся в стенку. Начальник силой забрал телефон.

На окнах без стекол извивался мутно-серого цвета брезент.

Прошлым летом охотники за цветным металлом сняли часть электрических проводов с ЛЭП над поселком. Длинная вереница не связанных друг с другом столбов осиротело уходила в поле.

Здесь на стройке повторяющийся гул бетономешалки сплетался в едином реве с бензиновым электрогенератором.

Бесконечный хоровод из песка, цемента и воды, две лопаты первого, одна неполная лопата второго, ведро воды – так замешивали фундамент. Бессонов работал за двоих. «Стоял» на лопате, заливал воду и переворачивал мешалку. Густая масса медленно расползалась по опалубке. Рядом с генератором лежала окровавленная футболка, которой перевязывали голову Исаева.

Лопатой приходилось махать часто.

Бессонов залил весь фундамент за четыре часа беспрерывной работы, оставалось несколько последних кругов. Он зачерпнул полную лопату песка, добавил воды, цемента.

Мешалка гипнотизировала круговыми движениями, смешивала цемент, песок, воду. Неожиданно в общий промышленный дребезг вклинилась новая частота звука. Сонная артерия Бессонова вспухла, на шее его проступила паутина из сухожилий, а на лице кривился открытый рот.

Бессонов стоял, обняв ведро воды, и что есть силы кричал в пустоту перед собой.

Работа была окончена. Наступила давящая тишина. Они стояли вдвоем, он и начальник. Молча смотрели на ровную гладь бетона. Бессонов заметил, что с правого края бетона дрожит кусок брезента, на котором тащили Исаева.

Присел на корточки и пальцем вывел на свежем цементе: «1999–2017».

Взял ведро, скомканную футболку, которая служила перевязкой для Исаева, и спустился вниз к реке.

Места, в которых они работали, были необычайно живописны. По утрам часто бывал туман, а голые деревья и кустарники стройными рядами опоясывали место их работы, защищая от внешнего мира. Внизу неспешно текла узкая речка, окруженная со всех сторон зарослями. Длинные изящные ветки деревьев касались ровной глади воды, обнаруживая течение.

Начальник взял шпатель и стер все цифры, выведенные на бетоне.

В этот момент Бессонов сделал несколько шагов по ветхому деревянному мостику, протянутому над водой, и взглянул в темную воду реки. Опустил в нее футболку. Мутные цементные разводы от рук Бессонова под течением реки смешивались с кровью и вытягивались вправо, унося с собой частицы Исаева.

Бессонов увидел свое вибрирующее отражение. Постепенно он клонился все ниже и ниже к воде, а затем упал в нее всем телом.

Бессонов вынырнул из реки Великой рядом с городской баней, которая была построена еще в позапрошлом веке и называлась в народе

Гельдтовой. Баня давно не ремонтировалась, но тем не менее принимала большое количество людей.

Он возвращался обратно по скользким доскам, его тело дымилось.

Пожелтевшая от влаги и грибка белая плитка в некоторых местах сменялась голубой, кое-где была разбита или вовсе отсутствовала.

Бессонов насухо вытерся, прервался, разражаясь приступом мокрого кашля, надел джинсы, оделся и вышел на улицу.

Дорога его лежала вдоль реки. Узкая пустая улица и целая гирлянда фонарей впереди. Вдалеке ярким пятном освещался кремль.

Он свернул налево, поднялся в гору и дошел до парковки, где стояла его ржавая машина. Внутри было еще холоднее, он с трудом завел, включил на максимум печку.

Плотно укутался в спальный мешок, откинул назад сиденье.

Затих. Его нездоровое лицо освещал тусклый фонарь.

Ранним утром Бессонов шел по дороге, заросшей заиндевелой травой.

Он свернул направо к дому и увидел ее. Пожилая женщина разговаривала с начальником. Он подошел ближе и разглядел мокрые от слез глаза. Она, заметив его, сразу же обратилась к нему:

– Где он?

Бессонов ничего не ответил и проследовал в строительный вагончик, услышав, как начальник ответил за него:

– Да я же говорю вам, третий день уже не выходит на работу.

Бессонов зашел в вагончик. Внутри его ждал новый напарник из Таджикистана.

– Угощать. Чай.

Он дружелюбно посмотрел на Бессонова и протянул банку с черной жидкостью.

В холодную землю вгрызалась лопата. Яму копали квадратную, по штыку на каждую сторону и около метра в глубину.

Ставили внутрь длинную лагу, вбивали в землю. После каждого удара рабочий со строительным уровнем измерял ровность градуса, а Бессонов продолжал бить.

Земля еще не успела промерзнуть, поэтому металл с легкостью входил в податливую почву.

Когда они выставили первый столб для забора, взяли бечевку, протянули ее на другую сторону участка и привязали к колышку, чтобы по этой линии дальше копать ямы и вбивать столбы.

Мать Исаева так и не ушла. Разговаривать она больше не пыталась. Просто сидела неподалеку на досках, стянутых брезентом, и гладила собаку.

Вышло яркое солнце, стало теплее. Когда все лаги вытянулись в стройный ряд, надо было заливать ямы цементом.

Снова работала мешалка. Напарник перевернул ее, и Бессонов потащил тяжелое ведро к яме. Он плеснул цемент и вдруг увидел, что на самом дне скопилось четыре лягушки, которые теперь бултыхались и вязли в растворе. Он освободил их и залил яму.

Напарник закидывал ямы камнями и осколками кирпичей, чтобы уменьшить расход цемента. Бессонов заглянул во все оставшиеся: там, точно как и в первой, сидели беспомощные живые лягушки.

Напарник прижал лист профнастила к лаге. Бессонов просверлил в нем несколько дыр, посадил на крупные саморезы. Повернул голову: стройная линия забора растянулась до самого конца участка.

Рабочие полностью оградили территорию коттеджа.

Мать Исаева ушла. Брезент, на котором она сидела, шевелился от ветра, собака осталась там же. Вдруг залаяла.

Бессонов закончил работу. Сел рядом с домом, чтобы перекурить. Закашлял.

Увидел на земле вязаный шарф Исаева, никем не замеченный с момента происшествия. Поднял его, вгляделся и обвязал вокруг шеи. Докурил.

Начальник отсчитал стопку тысячных купюр и протянул Бессонову.

– Исаев не выходил последние три дня. Понял?

Бессонов потянулся за деньгами.

– Понял? – переспросил начальник.

Бессонов, подтверждая, закрыл глаза. Получил деньги.

Начальник сел в машину.

– И уберитесь здесь.

Как только машина скрылась за забором, Бессонов выключил мешалку, взял кусачки и под корень обрезал провод питания.

На выходе споткнулся о дрель, нагнулся и с силой швырнул ее за забор в кусты.

Напарник не вмешивался. Бессонов приложил палец к губам. Взял кувалду, которой они вбивали столбы, и со всего размаху ударил бетономешалку, затем еще раз, потом третий, четвертый…

…Пятым ударом чья-то рука стучала в стекло автомобиля, припаркованного недалеко от реки, на холме. Бессонов спал внутри. От звуков он резко поднялся с сиденья и в тревоге посмотрел в окно:

полиция. Какое-то время он непонятливо и боязливо смотрел сквозь стекло на человека в форме, не доверяя происходящему. Когда полицейский постучал снова, уже настойчивее, Бессонов понял, что это не сон, опустил стекло.

– Видел татарин во сне кисель, так не было ложки; положил за пазуху ложку – не видал киселя. Машину перепарковываем! Знак видел?

Бессонов завел машину и отъехал.

Раннее утро. Уборочная техника очищала мостовые и дороги. Полицейский составлял протоколы, эвакуаторы забирали машины.

Шампунь ровной струей ложился на ладонь. Бессонов уже намочил голову, втирал шампунь в волосы. Он стоял в туалете торгового центра. Вошел незнакомый мужчина и боязливо посмотрел на умывающегося. Бессонов наклонил голову под кран и смыл шампунь. Незнакомец косился на Бессонова, мыл руки под соседним краном. Бессонов спокойно взял свой пакет и проследовал в кабинку, где переоделся в чистую одежду. Затем он сел под сушилку для рук, теплый воздух раздувал его волосы в разные стороны.

В супермаркете Бессонов набил корзину продуктами. На дно положил яблоки, далее: молоко, сыр, хлеб, яйца, колбаса, масло, овощи.

Остановился у рыбного отдела. В небольшом аквариуме с мутной и грязной водой плавала последняя живая рыба. Он постучал пальцем по стеклу и вгляделся.

Оплатил все на кассе, пошел на выход.

Из пакета выпало яблоко. Дырка. Бессонов взял пакет к груди, присел на скамейку внутри ТЦ.

Пока он осматривал дыру и решал, покупать ли новый пакет или дойти до машины, рядом присела молодая мать, усадила сына на коленки и тщательно вытерла ему лицо салфеткой, высморкала нос, вытерла рот.

В машине Бессонов безуспешно попытался вставить ключ в личинку замка. Руки тряслись, не выходило. Он закрыл глаза и глубоко вдохнул и выдохнул. Завел машину.

Голые деревья тянулись вдоль трассы. Сменялись полями.

Он свернул на щебневую дорогу. Подъехал к дому.

Выгрузил продукты и понес внутрь.

Светлая комната с окнами по двум стенам. Пожилая женщина в куртке, мать Бессонова, сидела за столом. Она разглядывала старые черно-белые фотографии. С ходу спросила:

– Ты утеплил дерево?

Бессонов помотал головой. Обнялись. Бессонов не раздевался.

На стекле в квартире мороз уже успел нарисовать первые узоры. Бессонов прикоснулся к ним пальцами, остались следы.

Во дворе набрал дров. Затопил печку. Дрова в этом году не успели убрать вовремя, они шипели и пенились.

Уличную одежду сняли. Бессонов поставил чайник на плиту, накрыл на стол. Усадил маму.

Они сидели какое-то время в тишине, вдруг мать неожиданно громко спросила:

– Ты что-то сказал?

Бессонов помотал головой.

– Ты знаешь, я плохо слышу, говори громче, если хочешь что-то сказать.

Они ели куриный суп и салат; вся еда была заправлена сметаной. Каждый раз, когда мать возвращалась к тарелке, ложкой невольно стучала о края – из-за тремора.

После трапезы Бессонов налил чаю, взял салфетку, подошел к матери и аккуратно вытер ей испачканное сметаной лицо и руки. Неожиданно для самого себя обнял ее.

Бессонов выгреб из печки полведра золы. Развел водой, помешал. Вышел на улицу. Полил ствол молодой яблони и землю рядом, укутал старым пальто и обвязал бечевкой.

Мать из окна наблюдала за процессом. Затем постучала по стеклу. Бессонов обернулся. Мать позвала его рукой.

– Не обуться…

Она сидела на маленькой табуретке, рядом стояла пара мужских ботинок.

Бессонов сел на корточки, аккуратно надел ботинки, принялся завязывать шнурки, ошибся на последнем шаге, где надо перекрестить и связать два бантика. Повторил еще раз.

Когда он вернулся на улицу, возле яблони уже стоял седой мужик по фамилии Кривошея, протянул руку.

– Птица в провода врезалась, а у меня зрение плохое. Надо замерить напряжение отверткой.

Бессонов кивнул. В ящике на веранде нашел отвертку с индикатором напряжения.

Провода подходили к самой крыше дома. Кривошея подставил деревянную лестницу, и Бессонов полез наверх.

Перед его лицом два толстых провода. Он занес руку с отверткой, остановился на полпути, руки тряслись.

Приложился к проводу – загорелся красный огонек. К другому уже смелее – ноль.

– Все путем?

Бессонов кивнул и спустился вниз. Кривошея потянул его за собой.

– Еще кое-что. В дождь фундамент подмывает… – Они шли к железному гаражу. – Надо бы по периметру немного залить, цемент у меня есть, вот только с замесом я один не управлюсь.

Дверь гаража открылась, и Бессонов увидел мешалку. Застыл на месте. Развернулся и неожиданно для соседа убежал.

Крышка чайника брякала от кипящей воды. Бессонов налил кипяток в стакан с заваркой и понес в комнату. Но, сделав несколько шагов, тут же остановился, руки тряслись так сильно, что он не мог нести стакан. Все выливалось.

Он взял тряпку, вытер пол. Посмотрел на руки. Отлил из стакана воду. Поставил его на поднос и пошел к матери.

Она медленно привстала с кровати, приняла поднос и сказала:

– Я в заложниках.

Бессонов с легкостью разбивал крупные пни на две части, затем на четверти. Пока ему не попалась сосна – место стыка ветки и ствола. Он со всей силы размахнулся и попал ровно посередине. Топор крепко вошел в дерево и завяз. Бессонов перевернул, с размаху ударил обухом. Топор до конца вошел в дерево, так и не расколов его. Бессонов высоко поднял топор с пнем и еще раз ударил. Ничего. Он впал в ярость, снова и снова бил. Лицо его покраснело, на тонкой коже выступила вена. В последней попытке он занес над головой топор, застрявший в сосне, и со всей силы ударил им о пень. Топорище треснуло.

Неожиданно подошла мать. Держала в руке «сонные таблетки».

– Не работают. Третью ночь не сплю.

Гусеничный экскаватор рычал, примеряясь к крыше деревянного дома. Ударил ковшом по крыше, часть упала внутрь. Стряхнул рубероид. Попробовал толкнуть стенку, чтобы дом сложился, – не получилось. Снова крышу. Ударил, затем еще раз толкнул стенку дома, и дом упал. Переходил к следующему. Так же уничтожал и его.

Ранним туманным утром Бессонов спал в машине. На всей площади парковки только его одинокий автомобиль.

Вдруг в заднее стекло влетел кусок кирпича, мелкие осколки с грохотом посыпались на Бессонова. Он открыл глаза и посмотрел в окно: начальник.

Бессонов резко вскочил и вынырнул на улицу через боковую дверь. Начальник тут же догнал его, прижал к асфальту.

Начальник молча вез Бессонова в своей машине. Маршрут оказался знакомый.

Они подъехали к забору, который несколькими днями ранее ставил Бессонов.

Бессонов бродил по зарослям в поисках. Внимательно оглядывал землю, продирался сквозь ветки, которые так и норовили поцарапать ему лицо или впиться в тело. Наконец нашел дрель.

Начальник выдал инструмент Бессонову: кусачки, канцелярский нож, изоленту, молоток.

Бессонов дошел до мешалки. Зачищал провода, чтобы потом стянуть их вместе и изолировать. Маленьким молоточком выравнивал крупные вмятины, недавно оставленные кувалдой на смесительном барабане.

Автомобиль несся обратно в город.

– Воевать со мной не надо, – приятельски говорил начальник Бессонову. – Нам теперь дружить надо. И ты, и я, понимаешь? У меня сдача объекта скоро. У тебя мать.

Бессонов молчал.

– Ну что ты, как рыба, молчишь?

Бессонов смотрел на красивый пейзаж за окном. Они ехали в низине, где справа на возвышенности вдоль дороги красовались стройные ели.

Неожиданно начальник дал по тормозам и закричал:

– Не молчи!

Машина резко остановилась. Начальник повернул голову к Бессонову и приказал:

– Давай говори, слышь!

Молчание.

– Говори что-нибудь! Сказал!

Тишина.

Начальник плавно нажал на газ, и машина тронулась с места.

– Хотя в нашем случае оно и к лучшему. Молчание – золото.

В гипермаркете начальник взял большую тележку и доверху забивал ее продуктами. Бессонов плелся рядом.

Начальник периодически задавал Бессонову вопросы, которые по большей части не требовали ответа.

– Масло надо? Надо! – отвечал он сам себе. – Кефир, молоко? Сыр, колбаса? Надо!

Начальник отъехал от торгового центра, пристально смотрел в зеркало заднего вида на Бессонова. Тот остался один на входе с тремя мешками продуктов.

Разжал пальцы, пакеты упали.

Бессонов пошел пешком через город к своей машине, оставив пакеты на асфальте.

– Сука! – начальник затормозил и со злости ударил по рулю.

На экране телефона можно было выбрать два пункта: «У меня есть машина» или «Мне нужна машина».

Пальцем с черной каемкой по периметру ногтя Бессонов выбрал пункт первый.

Перешел к следующему. И медленно ввел данные в графу «Фамилия/Имя». Печатал он неумело.

«Бессонов Андрей». Ввел адрес электронной почты, номер телефона. Пароль: 535221. Город: Псков. Галочка напротив пользовательского соглашения.

Достал из бардачка страховку и права, сфотографировал. Загрузил, нажал: «Выйти на линию».

На экране появилась карта. И моментально, через несколько секунд, раздался звук, напоминающий пикающий кардиограф в больницах.

По экрану побежали цифры ожидания. Бессонов коснулся экрана – принял вызов.

Он внимательно рассматривал своих пассажиров в зеркало заднего вида, лишь изредка возвращаясь к дороге.

Двое на заднем сиденье. Обоим на вид не больше шестнадцати-семнадцати. Один смотрел в окно, нервно водя пальцем по стеклу, второй с неестественно ровной осанкой и отсутствующим взглядом глядел прямо перед собой. Оба производили впечатление неадекватных.

Тусклые огни Октябрьского проспекта сменились фонарями Крестовского шоссе. Сумерки все гуще и гуще окутывали город. Они выехали к огромному, высотой 47 метров, обелиску в виде трехгранного штыка, посвященному пятидесятилетию Советской Армии. Памятник соседствовал с храмом Веры, Надежды, Любви и матери их Софии. Повернули направо.

Начинался лес.

– Вот тут налево, пожалуйста…

Цвет глаз парня скрывал зрачок.

Бессонов посмотрел в навигатор: действительно, свернуть требовалось здесь.

Ровные, тонкие линии сосен.

– Мы быстро.

Оба вышли. Бессонов напрягся, машину не глушил, фары не выключал. Внимательно наблюдал.

Они прошли несколько метров, держа телефон перед собой, затем один включил фонарик, а второй нагнулся. Долго искали закладку. Вернулись с маленьким полиэтиленовым свертком в руках. Бессонов сдал задом.

– Вот, – грязные руки протянули двести рублей.

Бессонов принял заказ в районе ночного клуба «R-16». Часы показали ровно два часа ночи.

В машину на заднее сиденье села изрядно выпившая девушка состоятельного вида. На руках она держала спящую девочку.

– По пути остановите у круглосуточного.

Унылый свет желтых фонарей стелился по лицу Бессонова, обозначая его в темном салоне автомобиля. Улицы опустели. Девушка устало смотрела в окно.

Бессонов заехал на парковку «Империала» и остановился у главного входа.

– Я оставлю ее здесь?

Не дожидаясь ответа, девушка сняла ботинки с дочки, чтобы не запачкать салон, и, положив спящую на сиденье, пошла в магазин.

Бессонов не глушил машину. Поглядывал в зеркало на девочку. Нервничал.

Заглушил. Посмотрел на часы. Телефон снова просигнализировал, что в районе имеется новый заказ. Опять посмотрел на девочку. Барабанил по рулю.

Подождал несколько секунд и вышел из машины. В торговом комплексе коридор вел к круглосуточному продуктовому магазину, справа и слева свет был выключен. Супермаркет занимал целый этаж торгового комплекса.

Бессонов пошел к алкоголю – никого. Пробежался по другим местам – пусто. Быстрым шагом вышел из магазина, недоверчивым взглядом его проводили кассир и ночной охранник.

Она уже сидела внутри с двумя пакетами продуктов.

Бессонов молча сел в автомобиль, завел его и поехал по адресу. Женщина не касалась ребенка.

У подъезда она передала Бессонову наличные и вышла с пакетами на улицу. Девочка проснулась. Вышла в носках из машины.

– Да, – спохватилась мать, – обуй, я пакеты домой занесу.

Бессонов подчинился. Вышел из машины, аккуратно усадил девочку на сиденье, надел ей ботинок на ногу, скрестил шнурки, сделал узел, скрестить бантики удалось не с первого раза. Так же, как и тогда.

На ботинки упало несколько капель из глаз Бессонова. Смущаясь и не понимая, что с ним происходит, он плакал молча и беззвучно.

Путь лежал в другую часть города. Бессонов закончил смену. Ехал по пустой Коммунальной.

На обочине дороги стояла девушка. Она замахала руками с просьбой остановиться. Попросила довезти до площади Ленина.

Бессонову показалось странным, что шла она в противоположную сторону от этого направления. Но взял ее. Приложение не включал.

– Обычно таксисты такие разговорчивые…

Бессонов посмотрел на нее через зеркало заднего вида.

– Расскажите что-нибудь, – сказала девушка.

Молчание.

Через какое-то время она спросила, все ли в порядке. Бессонов снова не ответил.

Диалог не клеился. Девушка больше и не пыталась.

Бессонов высадил ее напротив памятника вождю. Она протянула сто рублей, вышла из машины. Как только Бессонов отъехал, она достала телефон, набрала номер и сказала в трубку:

– Да. Нет-нет, ничего не говорил, всю дорогу молчал. Да. Вообще ни слова.

Бессонов проснулся в машине. Первым делом завел ее. Из-под спальника и теплого пуховика потянулся к бутылке с водой, поднес ко рту, перевернул: лед.

Вышел из машины. Купил в забегаловке кофе. Согрелся. Окна выходили на белую крепостную стену и Рыбницкую башню.

Бессонов допил кофе, перебежал широкую дорогу и оказался у центральных ворот, ведущих в Довмонтов город, а затем в сам кремль. Он прямиком направился внутрь, но неожиданно зацепился взглядом за один из товаров сувенирной лавки. Он замер, обернулся: глиняные свистульки.

Поднял голову и увидел ее. Мать Исаева. Развернулся, пошел в кремль. Мать его не заметила.

Он обратил внимание на необычный памятник, располагавшийся на холме возле стены кремля. С трудом забрался в гору, к подножию стены Перси, самой толстой в кремле. Запрокинул голову кверху. Огромный восьмиметровый меч Довмонта висел над ним острием вниз.

Над входом в захаб висело мозаичное изображение Христа. Бессонов увидел, как женщина в платке несколько раз перекрестилась, прежде чем войти.

Бессонов открыл дверь Троицкого собора. Его впечатлила монументальность. Он стоял на месте и жадно вглядывался в детали. Пахло ладаном.

Началась вечерняя служба. Уйти Бессонов не решился.

Он занял место в самом углу и, хоть и присутствовал на службе, никакого участия не принимал. Нараспев читались молитвы, люди крестились. Бессонов выглядел растерянно, он не мог понять, что его так раздражает, какой-то посторонний звук вмешивался в это сакральное действие.

Наконец он разобрал, что мальчишка, пришедший с бабушкой на вечерню, постоянно топает ногой от скуки. Бессонов сверлил его взглядом, звук становился все громче и громче, постепенно он полностью заглушил церковную службу, приближался и…

Бессонов сидел в машине и нервно бил по рулю. Следил за сувенирной лавкой.

Наконец она собрала сумку, задвинула решеткой прилавок, снизу повесила замок. Достала телефон.

Мобильный Бессонова просигнализировал, что пришел запрос на пассажира в минуте от его месторасположения.

Бессонов посмотрел на телефон, затем на мать Исаева. Полез в бардачок, достал очки, надел. Принял вызов. Подъехал к ней.

Она села на заднее сиденье. Ехали молча.

Машина остановилась возле типографии.

– Подождите.

Мать Исаева зашла в типографию.

Через минуту вернулась с двумя толстыми кипами бумаг, упакованными в крафтовую бумагу и перемотанными бечевкой.

Остановились у дома. Мать протянула деньги, Бессонов взял. Она вышла из машины и на улице распаковала одну из кип, достала оттуда листок и протянула в окно Бессонову.

– Мало ли… Может, вы видели. Или знакомые таксисты ваши. Передайте и им тоже.

Фотография Исаева. «Пропал человек! 18 лет (1999 г.р.). Г. Псков. Ушел на работу и не вернулся. Приметы: рост 183, худощавого

телосложения, глаза голубые, волосы короткие, светлые. Был одет в черную куртку и синие джинсы. Вязаный шарф на шее».

Мать зашла в подъезд. И вскоре на третьем этаже зажегся свет.

Бессонов зашел в аптеку, взял блокнотный листок на кассе, написал: «донормил».

– 365 рублей, пожалуйста.

Сел в машину и поехал к матери.

Уже стемнело. Тусклые фары машины обнаруживали черный асфальт и редкие встречные машины.

Он подъехал к дому. Подошел к яблоне, включил фонарик – на дереве разглядел первые почки.

На веранде слышался чей-то разговор – доносился из дома. Мать сидела в комнате и громко слушала телевизор без изображения. На весь экран открылось меню настроек. Звук был выкручен почти на максимум. Бессонов вошел незамеченным, взял пульт, нажал одну кнопку, и изображение вернулось. Мать заметила Бессонова.

– А я уже третий день так смотрю, – сказала она, медленно встала с дивана и расцеловала сына. – Как я рада, что ты приехал! Ты привез снотворное?

Бессонов достал упаковку донормила. Мать взяла ее и потрясла возле уха – внутри зашуршали таблетки.

Ранним утром натаскал дров в дом. Растопил печку. Вскипятил чайник, сделал бутерброды. Помыл полы. Наносил воды в баню. Затопил.

Открыл дверцу натопленной печи, помешал раскаленные угли. Закрыл дымоход.

Последний раз подложил в баню.

Стемнело. Под руку довел мать до бани.

– Через пятнадцать минут спину приходи.

Бессонов кивнул.

Дома поменял постельное белье на кровати.

Вернулся в баню. Когда-то ее топили по-черному, поэтому все стены имели угольный цвет. Мать сидела к нему спиной, силуэт ее бледной кожи ярким пятном выделялся на темном фоне. Бессонов вспенил мочалку, натер мылом и начал мыть маме спину.

– На похороны все в чемодане. Чтобы ты ничего не перепутал, я написала список там. Крестик не забудь.

Бессонов вздрогнул. Остановился. Не ответил. Домыл шею и спину, добавил горячей воды к ногам матери, которые были опущены в таз. Набрал еще один с теплой водой. Аккуратно окатил мать несколькими ковшиками. Вышел из бани. Его встретило темное звездное небо.

Мать лежала в своей комнате, и, хоть глаза ее были открыты, взгляд ее отсутствовал. Отдыхала. Ее прежняя мертвенно-бледная кожа наполнилась яркой краской.

Бессонов намазал четыре куска черного хлеба сливочным маслом. Разрезал каждый по центру, а получившиеся половинки поделил на маленькие кусочки – так, что получались странные детские бутерброды.

Неожиданно во всем доме погас свет.

Бессонов зажег фонарик. Подошел к счетчику. Проверил пробки. Все в порядке, но света нет.

– Бывает, бывает. Это на станции… Утром дадут.

Бессонов зажег две свечи.

Сидели на кухне и молча пили чай с маленькими бутербродами. Теплый свет двух языков пламени играл на их лицах. Кухня наполнилась крупными тенями.

Оранжевое утреннее солнце поднималось из-за горизонта. Бессонов подошел к колодцу, привычным движением дотронулся до ручки, чтобы опустить ведро вниз, но оно неожиданно с дребезгом свалилось на дно, размотав цепь. Бессонов посмотрел в глубь колодца: темно. Набрал два ведра воды и пошел домой, за ним неизменно следовали длинные тонкие тени.

Свечи были сожжены без остатка. Он выложил в печи костер из дров: по бокам толстые поленья, вниз щепки и бумагу, наверх средней толщины. Зажег. Среди дров затесался маленький кругляшок ольхи. Бессонов ковырнул его раскладным ножиком, положил в карман.

Корову они уже давно не держали. Бессонов прошел по парку с высокими деревьями, отбрасывающими паутины теней на холодную землю. Спустился к пешеходному мостику, взглянул на бегущую воду, под которой можно было разглядеть вибрирующую траву, камни и песок.

Постучал в деревянный забор. Никто не открыл. Постучал еще раз и решил войти без спроса. Увидев его, собака с громким лаем сорвалась с места и, скаля белые зубы, рванулась к нему, но в самый ответственный момент, когда до Бессонова совсем ничего не оставалось, цепь с силой отдернула ее.

Бессонов аккуратно прошел к открытому хлеву. Сделал несколько шагов вглубь и увидел хозяйку. Она доила корову. Из ведра шел пар.

Получив теплую трехлитровую банку молока, Бессонов скорее пошел домой.

Там он, не разуваясь, проследовал к матери в комнату. Прежде всего он увидел необыкновенно белые ноги, а затем на тумбочке упаковку снотворного. Поставил банку парного молока на стул. Потряс возле уха снотворным: пусто. Несколько таблеток валялось в постели.

Он пристально вглядывался в черно-белые фотографии, на которых была изображена молодая светлая девушка. Счастливыми глазами мать смотрела на Бессонова из прошлого. Он поднял голову и посмотрел в зеркало. Первый раз в жизни собственное отражение показалось ему совершенно чужим. Бессонов накрыл все зеркала в комнатах.

Включил телевизор на полную громкость.

Какое-то время сидел на кровати. Затем, неожиданно ухватив какую-то мысль, резко встал, вышел из дома и куда-то направился.

Кривошея услышал лай собаки и подошел к окну. Бессонов не стучался, а просто стоял и ждал, пока выйдет хозяин.

Они вместе залили маленький недостающий участок фундамента, в том самом месте, где его размывала капающая вода с крыши во время осадков.

Войдя в дом к соседу, Бессонов первым делом начал искать что-нибудь пишущее. Взял карандаш, лежавший рядом со стационарным проводным телефоном. Написал: «Скорую. Ул. Звездная, дом 12».

Черское кладбище занимало большую территорию холмистой местности. На одной из возвышенностей, где было огорожено место.

Бессонов вынимал и раскидывал из багажника автомобиля сухие ветки, части старого деревянного забора. Затем взял канистру, облил бензином, чиркнул спичкой, и яркое пламя целиком охватило костер.

Он долго стоял и смотрел на огонь, слушал, как трещат дрова и с шорохом и воем сопротивляется ветру желто-красное пламя.

Потухший костер черной сажей покрывал участок земли примерно два на два метра. Почва прогрелась, и Бессонов штыковой лопатой принялся копать могилу.

В доме стало совсем пусто. Утренние лучи тонкими линиями проникали в комнату матери. Идеально ровно застеленная кровать.

Бессонов вскипятил воду, открыл зеркало, взял бритву и остригся наголо.

Сел в машину и поехал в город.

С юзом остановился возле частного дома. Без стука вошел во двор.

И застал начальника под машиной. Тот лежал на картонках и ковырялся в автомобиле. Один край машины держался на хрупкой конструкции: домкрат был раскрыт на максимум, а под ним находилось еще две дощечки. Бессонов замер в шаге от возмездия. Требовалось очень простое движение, чтобы оставить начальника под машиной.

Начальник отвлекся от детали и увидел ноги вошедшего. Выскочил из-под машины, испуганными глазами уставился на лысого Бессонова.

– Ты чего?

Бессонов молчал.

Какое-то время стояли в замешательстве. Бессонов не решался уйти, а начальник сказать хоть что-то.

– Сегодня там новоселье… Хочешь, приезжай, буду рад видеть, – выдавил из себя начальник.

Бессонов развернулся, сел в машину и уехал.

Он остановился возле ее подъезда. Достал из бардачка листовку с пропавшим Исаевым. Заглушил мотор и какое-то время сидел в тишине, набирался сил и в тот момент, когда дверь подъезда кто-то открыл, он выскочил из машины и попал внутрь дома.

Позвонил в дверь. Никто не открывал. Биение сердца чувствовалось в висках. Еще раз. Тоже тишина.

Доехал до ее места работы. Сувенирная лавка закрыта.

Вернулся в машину. Поехал обратно к дому и решил ждать там.

Поднялся, на всякий случай позвонил еще раз. Не открыли.

Сел в автомобиль.

Достал из кармана круг ольхи, который не так давно нашел в деревне, и начал вытачивать из него что-то ножом.

Сидел молча в салоне.

Она!

Долго собирался с духом. Прошел за ней в подъезд.

На «торпеде» автомобиля стояла аккуратно выструганная фигурка – птица.

Дождался, пока мать поднимется. Позвонил в дверь.

Молча развернул листовку. Ноги ее подогнулись, и она очутилась в объятиях Бессонова. Они стояли так какое-то время, крепко обнявшись.

В машине мать села на заднее сиденье.

Бессонов остановился на улице Алмазной, где располагались строительные материалы.

Зашел в один из магазинов. И через несколько секунд вышел с большим тяжелым свертком, который положил в багажник. Трасса, с двух сторон огороженная лесом, иногда сменялась полями с перезимовавшими стогами сена.

Достал из бардачка шарф Исаева и протянул матери. Она поднесла шарф к лицу и глубоко вдохнула. Уткнулась лицом, так и ехала.

Свернули. Поле. Вдоль дороги тянулись провода работающей ЛЭП. Электрический гул.

Дул сильный ветер. Деревья, подчиняясь порывам, раскачивались и тревожно скрипели.

Со времен стройки во дворе все значительно преобразилось. По всему периметру участка были выложены брусчатые дорожки. Места, где стояли старые сельские дома, были выровнены и вычищены так, что не осталось и следа от руин.

Солнечный день, несмотря на еще холодное время, дал возможность семейству и начальнику собраться на улице в беседке. Большая компания: молодая ухоженная девушка, подтянутый мужчина старше ее, маленький мальчик – сын, большой черный пес и начальник. Соорудили мангал, накрыли стол: алкоголь, шашлыки, овощи.

Маленький кусок брезента трепыхался в углу беседки.

Начальник сложил внутри мангала небольшой костер в форме шалаша, в центр положил газету. Чиркнул спичку, порыв ветра тут же задул пламя. Прикрыл спичку рукой, снова не получилось. С третьего раза пламя удалось передать внутрь костра, но спустя несколько секунд ветер снова уничтожил его.

Начальник молча встал из-за стола, дошел до дома, поднялся на второй этаж.

Яблоня, которую утеплял Бессонов, зацвела.

Дом еще был не обжит, но в каком-то из ящиков, он точно это помнил, лежала жидкость для розжига.

В коробке не оказалось, под кроватью тоже. В сумке, кроме дрели и циркулярной пилы, ничего не было.

Перевернул ящик с инструментами. Нашел. И вдруг зазвонил телефон.

Начальник с ужасом смотрел в экран телефона. Сердце забилось в горле. Сотовый, не переставая, звонил. Начальник приблизился

к окну и увидел внизу Бессонова и мать Исаева. Семья в замешательстве собралась в одном углу беседки напротив Бессонова. Он стоял с телефоном в одной руке и отбойным молотком в другой, ждал ответа.

Начальник еще раз посмотрел в телефон, нажал на кнопку и неуверенно поднес к уху.

– Это я. Слышишь меня?! – раздался голос Бессонова из трубки.

Молчание.

– Слышишь?! Слышишь! – подтвердил Бессонов, уловив тяжелое и неровное дыхание в трубке.

Деревья под напором сильного ветра склоняли ветви к земле.

Начальник молчал.

Звучит примитивная мелодия глиняной свистульки.

Постепенно она смешивается со звуком работающего отбойного молотка. ◆

Фото: Михаил Денисов

SUMMARY

Dau: instead of a guidebook
Subject matter and style of the 13 films DAU by Ilya Khrzhanovsky (Russia – Germany – Sweden) through the critics' eyes.

Anton Dolin
Overfluctuation
Why and how to watch Ilya Khrzhanovsky's DAU.

Ürgen Ürges
Black angels
Critics' questions to the DAU's cinematographer Ürgen Ürges.

Nikita Kartsev
System of mirrors
On fear and trembling of DAU.

Yulia Bederova
Good morning, cultural hero
On Teodor Currentzis' phenomenon.

Dmitry Kaledin
Concise history of the Institute
Reflections of the mathematician and the protagonist of DAU over Soviet Utopia as well as the Institute's history, the film scenery in Kharkov.

Alexandra Smolina
One should completely dissolve in DAU
The DAU project's costume designer for the Leningrad's package speaking on her work.

Zara Abdullayeva
Untitled
Against Interpretation: on re-innovating experience of DAU project perception.

Alyona Karas
Manifesto of backdown
Review of Konstantin Bogomolov's GLORY (Russia).

Konstantin Lyvov
Much a knack about nothing
Review of Alexey Krasovsky's FEAST (Russia).

Nadav Lapid:
"Everything is easy when you are on the Moon"
Conversed by Egor Belikov.

Zinaida Pronchenko
Suicide attempt
Review of Nadav Lapid's SYNONYMES (France – Israiel – Germany).

Andrei Plakhov
Through the will of God and devil
Review of François Ozon's GRÂCE À DIEU (France – Belgium).

Egor Moskvitin
A face with Instagram
Review of Claudio Giovannesi's LA PARANZA DEI BAMBINI (Italy).

Alexey Medvedev
With love and all hideosity
Review of Fatih Akin's DER GOLDENE HANDSCHUH (Germany – France).

Elena Stishova
Women's Calvary
Review of Teona Strugar Mitevska's GOSPOD POSTOI, IMETO I' E PETRUNIJA (Macedonia – Belgium – France – Croatia – Slovenia).

Veronika Khlebnikova
Gender non-enforcement
Review of Teona Strugar Mitevska's GOSPOD POSTOI, IMETO I' E PETRUNIJA (Macedonia – Belgium – France – Croatia – Slovenia).

Igor Sukmanov
Through time, through distances
Review of Wang Xiaoshuai's DI JIU TIAN CHANQ (China).

Larisa Malyukova
Steppe
Review of Wang Quan'an's ÖNDÖG (Mongolia).

Yulia Gulian
Atlas of memory
Review of Joanna Hogg's THE SOUVENIR (Gr Britain – USA).

Evgeny Maizel
Best of the worlds
Review of Rita Azevedo Gomes' A PORTUQUESA (Portugal).

Veronika Khlebnikova
Once upon a time
Review of Thomas Heise's HEIMAT IST EIN RAUM AUS ZEIT (Germany – Austria).

Evgeny Gusyatinsky
Like all living things
Review of Angela Schanelec's ICH WAR ZUHAUSE, ABER (Germany – Serbia).

Angela Schanelec:
"My work is to explain myself what I feel"
Conversed by Zinaida Pronchenko.

Nina Tsyrkun
Oscar 2019: limited edition
On new problems and challenges of the Oscar awards.

Alexey Filippov
Tyre assembling
Review of Peter Farrelly's GREEN BOOK (USA).

Georgy Birger
Force of standard
Review of Bradley Cooper's A STAR IS BORN (USA).

Stanislav Lugovoy
It's a miracle
Review of Brian Singer's BOHEMIAN RHAPSODY (Gr. Britain – USA).

Boris Lokshin
Vice-president's heart
Review of Adam McKay's VICE (USA).

Alexey Anastasyev
Colored curtain
Review of Barry Jenkins' IF BEALE STREET COULD TALK (USA).

Nina Sputnitskaya
Call Parker
Review of Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman's SPIDER-MAN: INTO THE SPIDER-VERSE (USA).

Boris Barabanov
ROMA's music
On musical album inspired by Alfonso Cuarón's ROMA.

Timofei Zubrov-Andreyev
Voice
A script.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2019 3/4

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Ольга Касьянова, Алексей Филиппов

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко, Ольга Золикова

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 29.03.2019. Подп. к печати 03.04.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 16,5

Тираж 3000 экз.

Заказ 60280
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

© Журнал «Искусство кино», 2019

16+

ISSN 0130-6405